Walter Benjamin

Brecht: Ensayos y conversaciones



Nacido en Berlín en 1892, Walter Benjamin se quitó la vida a fines de setiembre de 1942, casi en la frontera española, cuando huía de la Gestapo. Su obra teórica refleja la sensibilidad de un lírico y la inquietud de un pensador comprometido con el drama de su tiempo. Theodor W. Adorno ha dicho: «El ensayo como forma consiste en la capacidad de contemplar lo histórico, las manifestaciones del espíritu objetivo, la cultura, como si fueran naturaleza. Benjamin era apto para eso como nadie». La presente obra en la que se recogen diversos ensayos que en torno a la figura de Brecht escribiera el ensayista alemán, son cabal muestra de su hondura y fineza de pensamiento.



Walter Benjamin

Brecht: Ensayos y conversaciones

ePub r1.1
Titivillus 08.04.2022

Título original: *Versuche über Brecht*
Walter Benjamin, 1966
Traducción: Mercedes Rein
Diseño de cubierta: diego77

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1



¿QUÉ ES EL TEATRO ÉPICO?

I — *El público distendido*

«Nada más hermoso que reclinarse en un sofá y leer una novela», afirma un narrador del siglo pasado. Se refiere, sin duda, al grado de goce liberador de tensiones que puede provocar una obra narrativa. La idea que uno se hace del que asiste a una representación teatral viene a ser justamente lo contrario. Se imagina uno a un hombre que con todas las fibras tensas sigue la acción. El concepto de teatro épico (que Brecht forjó como teoría de su praxis poética) alude sobre todo a que ese teatro desea un público distendido, que siga la acción sin crisparse. Sin duda, siempre aparecerá como un hecho colectivo y eso lo diferencia del lector que está solo con su texto. Justamente por ser colectivo ese público se verá, en general, inducido a una toma de posición más rápida. Pero esa toma de posición según piensa Brecht, debería ser reflexiva, distendida, es decir, propia de un interesado. Para que éste participe se prevé una doble circunstancia. Primero, los sucesos de la acción; que serán de tal índole que en determinados momentos podrán ser controlados por la experiencia del público. Segundo, la puesta en escena, cuya armazón artística debe estructurarse de manera que resulte transparente. (Esta estructuración se opone radicalmente a la «sencillez»; implica, en realidad, conocimiento de arte y agudeza en el director de escena). El teatro épico se dirige a espectadores interesados, «que no piensan sin motivo». Brecht no pierde de vista a las masas, a cuya

forma de pensamiento condicionado alude esa fórmula. En el intento de despertar el interés del público por el teatro, con sentido profesional, pero no pasando por alto el aspecto educativo, se introduce una voluntad política.

II — *El argumento*

El teatro épico debe «quitar al escenario su sensación de substancia real». Para eso a menudo le viene mejor un argumento antiguo que uno nuevo. Brecht se ha preguntado si los sucesos que presenta el teatro épico no deberían ser ya conocidos. Este teatro se comportaría con el argumento como el maestro de baile con su alumno; ante todo propondrá aflojar sus miembros hasta los límites de lo posible. (El teatro chino procede de hecho así. En «*The fourth wall of China*» Brecht explicó lo que le debe al teatro chino). Si el teatro debe apuntar hacia los sucesos conocidos, «entonces los hechos históricos serán los más adecuados para él». Su distensión épica —lograda mediante la forma de actuación, los carteles y títulos— tiende a quitarles el carácter de «vida real».

De esta manera toma Brecht como objeto de su última pieza la vida de Galilei. Brecht presenta a Galilei sobre todo como gran maestro. Galilei no sólo enseña una nueva física, sino que la enseña de una nueva manera. En sus manos, la experimentación es no sólo una conquista de la ciencia, sino también de la pedagogía. El acento fundamental de la pieza no está en la retractación de Galileo. El verdadero acontecimiento épico debe buscarse más bien en lo que se desprende del título del antepenúltimo cuadro: «1633-1642. Como prisionero de la Inquisición Galilei continúa sus investigaciones hasta su muerte. Consigue sacar clandestinamente de Italia sus obras principales».

Este teatro está vinculado con el proceso temporal de un modo muy diferente que la tragedia. Como la tensión apunta menos al desenlace que los acontecimientos particulares, puede abarcar las

más amplias extensiones de tiempo. (Lo mismo sucedía con los misterios medievales. La dramaturgia de *Edipo* o de *El pato silvestre* presenta el polo opuesto a lo épico).

III — *El héroe no trágico*

El teatro clásico de los franceses hacía lugar entre los actores a las personas de alto rango, quienes tenían sus sillones en pleno escenario. A nosotros eso nos parece algo fuera de lugar. Del mismo modo, de acuerdo con los conceptos que rigen la dramaturgia actual, nos parecería fuera de lugar que un tercero imparcial, como sobrio observador, como «el que piensa», ordenara los episodios en el escenario. Algo semejante ha intentado Brecht en muchas ocasiones. Se puede ir más lejos y afirmar que el intento de convertir al «pensador», sí, al sabio, en héroe dramático, fue emprendido por Brecht. Y justamente en base a esto se puede definir su teatro como épico. Este intento fue llevado al máximo en la figura de Galy Gay, el mozo de cordel. Galy Gay, el héroe de la obra «Un hombre es un hombre», no es más que un escenario de las contradicciones que integran nuestra sociedad. Tal vez no sea demasiado audaz, en el sentido de Brecht, considerar al sabio como el perfecto escenario de su dialéctica. De todos modos Galy Gay es un sabio. Pero ya Platón había reconocido muy bien lo no dramático del ser superior, del sabio. En sus diálogos lo llevó hasta el umbral del drama —en Fedón—, hasta el borde del drama pasional. El Cristo medieval, que, como lo encontramos en padres de la Iglesia, representaba al sabio, es el héroe no trágico por excelencia. Del mismo modo, en el drama profano de Occidente no cesó la búsqueda del héroe no trágico. En constante desacuerdo con sus teóricos, este drama se ha desprendido una y otra vez de la auténtica estructura de lo trágico, es decir, de lo griego, para buscar nuevas formas. Este camino importante, pero mal trazado (que aquí puede aparecer como imagen de una tradición), pasa en la Edad

Media por Hroswitha y los Misterios; en el barroco por Gryphins y Calderón. Más tarde reaparece con Lenz y Grable y finalmente con Strindberg. Las obras de Shakespeare permanecen como monumentos a la vera de ese camino, y Goethe lo cruzó con la segunda parte de *Fausto*. Es un camino europeo, pero sobre todo, alemán. Si es que se puede hablar de un camino y no tan sólo de un sendero de contrabandistas, por el que nos ha llegado la herencia del drama barroco y medieval. Esa huella reaparece hoy, tan borrosa y llena de malezas como siempre, en los dramas de Brecht.

IV — *La ruptura*

Brecht presenta su teatro como épico frente al teatro dramático en sentido estrecho, cuya teoría formuló Aristóteles. Por eso define Brecht la correspondiente dramaturgia como no aristotélica, así como Riemann formuló una geometría no euclidiana. Esta analogía puede poner de relieve el hecho de que no se trata de una relación de competencia entre formas discutibles de la puesta en escena. Con Riemann desaparece el axioma de las paralelas. Con Brecht desaparece la catarsis aristotélica, la liberación de los afectos por proyección sentimental en el destino conmovedor del héroe.

El interés de ese público liberado de tensiones, al cual están dedicadas las representaciones del teatro épico se singulariza por el hecho de que casi no se apela a la capacidad de proyección sentimental del espectador. El arte del teatro épico consiste en provocar el asombro en lugar de la proyección sentimental. Para expresar esto en una fórmula: en vez de identificarse con el héroe, el público aprenderá a asombrarse ante las condiciones en que el héroe se mueve.

Según Brecht, al teatro épico no le interesa tanto desarrollar intrigas como presentar situaciones. Pero presentar, en este caso, no significa representar en el sentido de los teóricos naturalistas. Se trata de descubrir ante todo las situaciones. (Se podría decir

también: de distanciarlas). Este descubrimiento (distanciamiento) de situaciones se realiza mediante la ruptura de los desarrollos. El ejemplo más primitivo: una escena familiar. De pronto, entra un desconocido. La mujer se disponía, justamente a asir una pieza de bronce para arrojársela a la hija; el padre se disponía a abrir la ventana para llamar a un policía. En ese momento aparece en la puerta el desconocido. «Tableau», como se decía en 1900. Esto es, el desconocido es confrontado con la situación: expresiones trastornadas, ventana abierta, habitación desordenada. Pero hay una mirada ante la cual escenas más normales de la vida burguesa no se comportan de un modo muy diferente.

V — *El «gestus» citable*

«El efecto de toda frase», dice un poema didáctico de Brecht, «era esperado y desentrañado. Y hubo que esperar hasta que la multitud pesó las frases en una balanza». En una palabra, el juego sufrió una ruptura. Se puede desarrollar esto y reflexionar sobre el hecho de que la ruptura es uno de los procedimientos formales fundamentales. Va mucho más allá del campo del arte. Para mencionar sólo un ejemplo, está en la base de toda cita literaria. Citar un texto implica: introducir una ruptura en su contexto. Es por eso comprensible que el teatro épico, que se basa en la ruptura, sea en un sentido específico muy apto para las citas. El hecho de que sea posible citar sus textos no tendría nada de particular. Pero otra cosa son los «gestus», que tienen lugar en el curso de la representación.

Hacer del «gestus» una posible cita, es uno de los logros esenciales del teatro épico. El actor debe poder encerrar sus ademanes como el tipógrafo las palabras. Este efecto sólo puede lograrse cuando, por ejemplo, el actor cita su propio «gestus». Esto se buscaba en *Happy end*, cuando la Neler, en el papel de una sargento del Ejército de Salvación, que, para lograr prosélitos, había

cantado en una taberna de marineros una canción más adecuada a ese ambiente que al de una iglesia, debe repetir esa canción y el «gestus» con que la cantó ante un concilio del Ejército de Salvación. De la misma manera en «Masshme» (La medida) se presenta ante el tribunal del partido, no sólo el informe de los comunistas, sino también una serie de gestos del camarada contra el cual actuaron. Lo que en el drama épico es un procedimiento artístico sumamente sutil, se convierte en el caso particular de la pieza didáctica en uno de los fines inmediatos. Por lo demás el teatro épico es por definición un teatro gestual. El «gestus» se destaca tanto más, cuanto más a menudo se interrumpa una actuación.

VI — *La pieza didáctica*

El teatro épico en cada caso está dedicado tanto a los actores como a los espectadores. La pieza didáctica se destaca como caso singular sobre todo porque por la peculiar pobreza del aparato exterior simplifica y hace posible el intercambio entre el público y los actores, los actores y el público. Cada espectador puede convertirse en co-intérprete. Y en los hechos es más fácil actuar como «maestro» que como «héroe».

En la primera versión de El *vuelo de Lindbergh*, que fue publicada en una revista, figuraba todavía el aviador como héroe. Estaba dedicada a su exaltación. La segunda versión —esto es significativo— debe su origen a una autocrítica de Brecht. Qué entusiasmo recorrió los dos continentes en los días que siguieron a ese vuelo. Pero la sensación estalló como un globo. En *El vuelo de Lindbergh*, Brecht se esfuerza por descomponer el espectro de la «vivencia», para extraer de él los colores de la experiencia. Experiencia, que sólo se podía sacar del trabajo de Lindbergh, no de la excitación del público.

T. E. Lawrence, el autor de *Los siete pilares de la sabiduría*, le escribió a Robert Graves, cuando se alistó en la aviación, que ese

paso era para el hombre de hoy, lo que en la Edad Media hubiera sido la entrada a un convento. En esta manifestación se encuentra ya la tensión de arco que caracteriza *El vuelo de Lindbergh*, pero también a las piezas didácticas posteriores. Una severidad clerical es aplicada al Aleccionamiento en una técnica moderna, aquí en la realidad de la aviación; más adelante, en la de la lucha de clases. Esta segunda aplicación se desarrolla al máximo en *La madre*. Fue audaz mantener justamente un drama social libre de los efectos de a proyección sentimental, a lo que su público estaba tan habituado. Brecht sabe esto; lo expresa en un poema epistolar que, con motivo del estreno de esa pieza en Nueva York, dirigió al elenco de trabajadores de esa ciudad: «Muchos nos han preguntado: ¿Os entenderá el trabajador? ¿Renunciará al tóxico habitual? ¿A participar con su espíritu en la indignación ajena, en el éxito de otros? ¿Renunciará a la ilusión que lo conmueve durante dos horas para dejarlo luego más agotado, lleno de vagos recuerdos y de una aún más vaga esperanza?»

VII — *El actor*

El teatro épico avanza a empujones como las imágenes en el celuloide de una película. Su forma básica es la del *shock*, con que las diversas y bien recortadas situaciones se encuentran unas con otras. Las canciones, los carteles, las convenciones gestuales, enfrentan a una situación con otra. Así surgen intervalos que contribuyen a destruir la ilusión del público. Paralizan su tendencia a la proyección sentimental. Esos intervalos son reservados para su toma de posición crítica (ante la conducta expuesta por los personajes y la forma de esa exposición). En lo que se refiere a la forma de exposición la tarea del actor en el teatro épico, consiste en mostrar mediante su actuación que conserva la cabeza fría. También para él la proyección sentimental es apenas aplicable. El actor del teatro dramático no siempre está preparado para este tipo

de actuación. En lo que se refiere a la actuación es posible acercarse al teatro épico con la mayor desenvoltura.

Brecht dice: «El actor debe mostrar una cosa y debe mostrarse a sí mismo. Muestra la cosa naturalmente, en cuanto se muestra a sí mismo, y se muestra a sí mismo, en cuanto muestra la cosa. Aun cuando esto coincide, no debe coincidir de tal manera que desaparezca la diferencia entre ambas tareas». En otras palabras: el actor debe reservarse la posibilidad de salir de su papel en forma artística. No debe privarse de actuar, en determinado momento, como el que piensa por encima de su papel. Sería injusto recordar en ese momento la ironía romántica, tal como la utiliza, por ejemplo, Tieck, en *El gato con botas*. Esta última ironía no tiene una finalidad didáctica; sólo muestra, en el fondo, la información filosófica del autor, quien al escribir la obra siempre tiene presente que el mundo puede en última instancia ser un teatro.

El estilo de actuación del teatro épico permitirá reconocer sin esfuerzos hasta qué punto en este campo el interés artístico y político son idénticos. Piénsese en el ciclo de Brecht *Terror y miseria del Tercer Reich*. Se entiende fácilmente que la tarea de representar a un SS o a un miembro del Tribunal del Pueblo significará para un actor alemán en el exilio algo muy diferente que interpretar el don Juan de Molière para un buen padre de familia. Para el primero la proyección sentimental difícilmente podrá considérame un procedimiento adecuado por cuanto él no podrá identificarse afectivamente con el asesinato de sus compañeros de lucha. Un modo de exposición diferente, más distanciado, podría ser en esos casos no sólo un nuevo derecho, sino también un logro particular del intérprete. Ese modo sería el épico.

VIII — *El teatro en el estrado*

El teatro épico se puede definir mejor desde el punto de vista del escenario que desde el punto de vista de un nuevo drama. El teatro

épico se debe a una circunstancia a la que no se ha prestado suficiente atención. Esa circunstancia puede descubrirse como la abolición de la «orquesta». El foso que separa a los actores del público como a los muertos de los vivos, ese foso, cuyo silencio acentúa la solemnidad del drama, cuyo sonido exalta la embriaguez de la ópera, ese foso, que entre todos los elementos del teatro conserva con mayor fuerza las huellas de su origen sacro, ha ido perdiendo cada vez más su dignificación. Todavía se encuentra el escenario elevado por encima del público. Pero ya no surge de una profundidad inmensurable: se ha convertido en estrado. Pieza didáctica y teatro épico son un intento de ubicarse en ese estrado.

ESTUDIOS SOBRE LA TEORÍA DEL TEATRO ÉPICO

El teatro épico es gestual. En sentido estricto, el gesto es la materia y el teatro épico es la deliberada desvalorización de esa materia. Si se acepta esto, se plantearán, ante todo, dos preguntas. En primer término, ¿de dónde saca el teatro épico sus gestos? En segundo término, ¿qué se entiende por desvalorización de los gestos? y en tercer término se agregaría la siguiente pregunta: ¿en base a qué método tiene lugar en el teatro épico la elaboración y crítica de los gestos?

Respecto a la primera pregunta: Los gestos se encuentran en la realidad. Y sólo en la realidad actual. Esta es una comprobación importante, que está estrechamente vinculada a la naturaleza del teatro. Supongamos que alguien escriba una pieza de teatro histórico; afirmo que sólo conseguirá dominar esa tarea en la medida en que tenga la posibilidad de asociar a un acontecimiento pasado, en forma patente y plena de sentido, un «gestus» actual, pasible de ser ejecutado por un contemporáneo. De esta exigencia se podrían deducir determinados conocimientos, posibilidades y límites del drama histórico. Pues está claro que, por un lado, los gestos imitados no tienen ningún valor, si se trata de discutir justamente el proceso gestual de la imitación. Por otro lado, es obvio que hoy, por ejemplo, el gesto del Papa coronando a Carlomagno o el de Carlomagno recibiendo la corona, ya no se puede dar sino como imitación. Por lo tanto, sólo el «gestus» contemporáneo, el

«gestus» de una acción o de la imitación de una acción, puede ser materia prima del teatro épico.

Respecto a la segunda pregunta: Frente a las siempre falsas manifestaciones y afirmaciones de la gente, por un lado, y frente a la complejidad e impenetrabilidad de sus acciones, por el otro, tiene el gesto dos ventajas. En primer término, sólo se le puede falsificar hasta cierto punto y cuanto más habitual y poco llamativo sea, tanto más difícil será falsificarlo. En segundo lugar, el gesto, al revés de las acciones y empresas de la gente, tiene un comienzo y un fin fijos. Esta unidad estrictamente enmarcada de cada elemento de una actitud, que como conjunto se inscribe, sin embargo, en el fluir de la vida, es incluso uno de los fundamentos dialécticos del gesto. De ahí extraemos una importante conclusión: obtenemos tantos más gestos, cuanto más a menudo interrumpimos una actuación. Por eso, para el teatro épico, la ruptura de la acción es primordial. El valor de los «songs» en la economía total del drama, consiste precisamente en aportar esa ruptura. Sin emprender la difícil investigación acerca de la función del texto en el teatro épico, se puede establecer que, en ciertos casos, la función principal del texto consiste, no en ilustrar o incluso llevar adelante la acción, sino en interrumpirla. Y no sólo la acción de otro, sino también la propia. El efecto de retardo de la ruptura, el efecto episódico del encuadre son —dicho sea de paso— los que hacen del teatro gestual, un teatro épico. Habría que explicar además a qué procesos es sometida en el escenario esa materia prima así preparada —el gesto. Acción y texto no tienen aquí otra función que ser elementos variables en un ordenamiento experimental. ¿En qué dirección se orienta el resultado de esa experimentación?

La respuesta a esa forma de la segunda pregunta no se puede separar del dilucidamiento en la tercera: ¿Con qué métodos se logra la elaboración de los gestos[1]? Estas preguntas revelan la verdadera dialéctica del teatro épico. Aquí sólo se habrá de aludir a algunos de sus conceptos fundamentales. Dialécticas son, ante todo, las siguientes relaciones: la del gesto respecto a la situación y

viceversa: la relación del actor respecto al personaje representado y viceversa; la relación de la conducta autoritariamente fijada del actor respecto al sentido crítico del público y viceversa; la relación de la acción representada respecto a la acción que se observa en todo tipo de representación. Esta enumeración es suficiente para poner en evidencia cómo todos estos momentos dialécticos se subordinan a la dialéctica superior, aquí nuevamente descubierta después de mucho tiempo, la que es determinada por la relación entre conocimiento y educación. Pues todos los conocimientos a los que llega el teatro épico, tienen un efecto educativo inmediato, así como el efecto educativo del teatro épico se convierte inmediatamente en conocimientos, que, sin duda, pueden ser específicamente diferentes en el actor y en el público.

DEL COMENTARIO BRECHTIANO

Bert Brecht es una aparición problemática. Se niega a utilizar «libremente» su gran talento de escritor. Y tal vez no se le haya hecho a su personalidad literaria ningún reproche —plagiario, buscapleitos, saboteador— que él no utilizara como título de honor en su actividad no literaria, anónima, pero perceptible, como educador, pensador, organizador, político, director de escena. Pero sin duda, entre todos los que escriben en Alemania, él es el único que se pregunta dónde debe emplear su talento y sólo lo emplea cuando está convencido de que es necesario y se echa atrás, en todos los casos en que no se da esa condición. En este sentido, los *Ensayos* 1-3 son aplicaciones prácticas de su talento. Lo nuevo consiste en que esas aplicaciones se destacan en toda su importancia, en beneficio de ellas el poeta se desliga de su «obra» y como un ingeniero que realiza perforaciones buscando petróleo en el desierto, él, en el desierto del presente aplica su actividad a ciertos puntos exactamente determinados. Esas aplicaciones son hasta aquí el teatro, la anécdota, la radio —más adelante se atacará en otros campos. «La publicación de los *Ensayos*», comienza diciendo el autor, «tiene lugar en un momento histórico en que determinadas tareas ya no deben ser tanto vivencias individuales (tener carácter de obra personal), sino que se orientan más bien a la utilización (transformación) de ciertos institutos e instituciones». No Se proclama la novedad; se proyectan reformas. Aquí la poesía ya no espera nada del sentimiento del autor que no se haya unido a la sobriedad con el propósito de cambiar este mundo. Sabe que la

única oportunidad que le queda es: llegar a ser un producto secundario en un proceso muy ramificado de transformación del mundo. Esto es la poesía de Brecht y en ese sentido, es invalorable. Pero el producto principal es: una nueva actitud. Lichtenberg dice: «Lo que importa no son las convicciones de uno; lo que importa es lo que las convicciones hacen de uno». Eso «que» se llama en Brecht: actitud. Es algo nuevo, y lo más nuevo en ello es que se puede aprender. «El segundo ensayo *Historias del señor Kenner*», dice el autor, «viene a ser un intento de convertir gesto en citas». El que lea esas historias, observará, que son los gestos de la pobreza, la ignorancia, la impotencia, los que en ellas se citan. Sólo se han utilizado pequeñas innovaciones, por decirlo así, patentes. Pues el señor Kenner, que es un proletario, contrasta radicalmente con el ideal proletario del amigo del hombre: no está interiorizado. Él sólo espera la eliminación de la miseria por un único método, esto es, por el desarrollo de la actitud que lo hunde en la miseria. Pero no sólo se puede citar la actitud del señor Kenner, también lo es, por la repetición, la de los alumnos de El vuelo *de Lindbergh*, y también la del egoísta Fatzer, y una vez más: lo que en ellos se puede citar, no es sólo la actitud, sino también las palabras que la acompañan. También esas palabras exigen práctica, esto es: primero deben ser observadas, después comprendidas. Primero ejercen un efecto pedagógico, luego uno político, y el poético sólo se da en último término. Favorecer en lo posible el efecto pedagógico, posponer en la misma medida el poético, es la finalidad del comentario del que se da una muestra a continuación.

I

Deja tu puesto. Se obtuvieron las victorias. Se obtuvieron las derrotas: Deja ahora tu puesto.	«Se obtuvieron las derrotas», menos de él, Fatzer, que para él. El vencedor no debe

	concederle al vencido la experiencia de las derrotas.
Vuelve a hundirte en la profundidad, vencedor. El júbilo surge en el sitio donde se luchó. No te quedes allí. Espera el clamor de la derrota allí donde es más fuerte: en lo profundo. Deja tu viejo puesto.	Debe atribuirse también éstas, debe dividirse las derrotas con el vencido. Entonces se habrá convertido en dueño de la situación. «Vuelve a hundirte…» — «Ninguna gloria para el vencedor, ninguna compasión para el vencido». Inscripción de una pintura en un plato de madera en la Rusia soviética.
Guarda tu voz, orador. Tu nombre se borrará de las pizarras. Tus órdenes no serán cumplidas. Permite que nuevos nombres surjan en las pizarras y nuevas órdenes sean obedecidas. (Tú, que ya no ordenas no incites a la desobediencia!) Deja tu viejo puesto.	«Permite…» — Imposición de una dureza que lleva a la crueldad por medio de la cortesía. Esta cortesía se impone, porque uno siente para qué está. Debes abrirles el camino a los más débiles e indignos (al hombre en sí, ante el cual uno contempla su propio corazón) hacia las cosas más grandes e importantes. Es la cortesía contenida en la entrega de la cuerda para el Harakiri, en cuyo silencio queda sitio para la piedad.
Tú no alcanzaste. No terminaste. Ahora tienes la experiencia y alcanzas. Ahora puedes comenzar. Deja tu puesto.	«Ahora puedes comenzar…» — El «comienzo» es renovado dialécticamente. No se manifiesta en el impulso inicial sino en el cese. ¿El acto? Consiste en que el hombre deja su puesto. Comienzo interior = terminar con algo exterior.
Tú, que dominaste los cargos,	«Tú, que dominaste…» — Aquí

calienta tu estufa. Tú, que no tenías tiempo para comer, prepara tu sopa. Tú, sobre quien se escribió mucho, estudia el A B C. Comienza a hacerlo enseguida: Ocupa el nuevo puesto.	se manifiesta que fuerzas libera en el aludido la praxis soviética de remover y trasladar funcionarios en los más diversos cargos. La orden «Comienza desde el principio» significa dialécticamente: 1. Aprende, porque no sabes nada; 2. Ocúpate de los fundamentos, porque ya eres (por la experiencia) bastante sabio para eso; 3. Eres débil, estas destituido de tu cargo. Acéptalo para ser más fuerte; tienes tiempo.
El golpeado no escapa de la sabiduría. Agárrate fuerte y húndete! Teme! Húndete! En el fondo te espera la enseñanza. Tú que recibías muchas preguntas recibe la invalorable lección de la masa: ocupa el nuevo puesto.	«Húndete…» Más allá de la esperanza Fatzer debe hacer pie. Hacer pie sin esperanza. El consuelo no tiene nada que hacer con la esperanza. Y Brecht le da un consuelo: el hombre puede vivir sin esperanza, cuando sabe cómo llegó a ese punto. Entonces puede vivir así porque su vida desesperada es importante. Hundirse quiere decir siempre: llegar al fondo de las cosas.

II

La mesa está terminada, carpintero. Permítenos llevarla. No sigas cepillándola. Termina de pintar. No hables bien ni mal	«Carpintero…» — Aquí es preciso imaginarse un tipo de carpintero que nunca está satisfecho con su obra, no se

de ella: Tal como es, la aceptamos. La necesitamos. Entrégala. Tú estás terminado, gobernante. El Estado no está terminado. Permítenos transformarlo según las necesidades de nuestra vida. Permítenos ser gobernantes, gobernante. Al pie de tus leyes pusiste tu nombre. Cumple tus leyes, legislador. Respeta el orden, ordenador. El Estado ya no te necesita. Entrégalo.	puede decidir a entregarla. Cuando los poetas ya se liberan de su «obra» (ver más arriba), entonces se exige también esa actitud de los hombres de Estado. Brecht les dice: sois artistas aficionados, queréis hacer del Estado vuestra «obra», en vez de comprender: que el Estado no debe ser una obra de arte, no debe ser un valor eterno, sino algo útil.
	«Entrégalo…» — Dicen los Lindbergh de su aparato: «Lo que hizo, debe alcanzarme». Estrecharse a la estrecha realidad, ésa es la solución. La pobreza, ensenan los portadores de la sabiduría, es un mimetismo que permite estar más cerca de lo real que ningún rico.

UN DRAMA FAMILIAR EN EL TEATRO ÉPICO[2]

Del comunismo ha dicho Brecht que es lo intermedio. «El comunismo no es radical. Radical es el capitalismo». Hasta qué punto es radical se reconoce en su comportamiento frente a la familia así como en cualquier otro punto. Se endurece contra ella, aun en circunstancias en las que toda intensificación de la vida familiar agudiza la tortura de condiciones de vida inhumanas. El comunismo no es radical. Por eso no se le ocurre eliminar simplemente los lazos familiares. Sólo los pone a prueba en su aptitud para transformarse. El comunismo se pregunta: ¿puede ser desmontada la familia, para transformar la función social de sus componentes? Ahora bien, esos componentes no son tanto sus miembros como las relaciones que existen entre ellos. Es obvio que ninguna es tan importante como la que une a la madre y el hijo.

La madre es, de todos los miembros de la familia, el que está más claramente determinado en su función social: ella produce la descendencia. La pregunta de la obra de Brecht es: ¿puede esa función social llegar a ser revolucionaria y cómo? Cuanto más inmediatamente vinculada se encuentra una persona al contexto productivo de la sociedad capitalista, tanto más librada estará a la explotación. En las condiciones actuales la familia es una organización destinada a la explotación de la mujer como madre. Pelagea Vlassova, «viuda de un trabajador y madre de un trabajador», es por tanto doblemente explotada: primero, como

integrante de la clase trabajadora; como mujer y madre, en segunda instancia. La madre, doblemente explotada, representa a los explotados en su mayor degradación. Si las madres se hacen revolucionarias, ya no queda nada por hacer revolucionario. El objeto de Brecht es un experimento sociológico sobre la transformación de la madre en revolucionaria. Con esto se vinculan una serie de simplificaciones, que no tienen un sentido de agitación, sino un sentido constructivo. «Viuda de un trabajador, madre de un trabajador» —ahí está la simplificación. Pelagea Vlassova sólo es madre de un trabajador y en cierto modo está por eso en contradicción con el concepto original de mujer proletaria (prole significa descendencia). Esa madre sólo tiene un hijo. Es suficiente. En efecto, se pone de manifiesto que con esa palanca puede mover el mecanismo que pone sus energías maternales al servicio de la clase trabajadora.

En principio su tarea es cocinar. Productora del hombre se convierte en reproductora de su capacidad de trabajo. Un día no se llega a esa reproducción. Su hijo sólo tiene para esa comida una mirada de desprecio. ¡Qué fácilmente puede rozar esa mirada a la madre! Ella no encuentra solución, porque no sabe: «Sobre la carne que falta en la cocina no se decide en la cocina». Esto o algo por el estilo deben decir los volantes que ella va a distribuir. No para ayudar al comunismo, sino sólo a su hijo, a quien le ha correspondido la tarea de repartirlos. Este es el comienzo de su trabajo para el partido. Y así se transforma la enemistad que amenazaba con surgir entre ella y su hijo, en enemistad hacia su común enemigo. Esto —es decir, esta conducta de una madre— es también la única forma de ayuda valedera, que aquí se sigue hasta su auténtico sitio original —los pliegues de una falda materna—; y a la vez logra en el plano social, como solidaridad de los explotados, la validez que tiene en el hogar en el plano instintivo. Es el camino desde la primera hasta la última ayuda —la solidaridad de la clase trabajadora— que recorre la madre.

Su discurso a las madres antes de la entrega del cobre, no es un discurso pacífico, es un llamado revolucionario a las progenitoras, quienes al traicionar la causa de los débiles, traicionan también la de sus hijos, la de su descendencia. La madre viene al partido, ante todo, por ayudar, sólo en segundo lugar por razones teóricas. Esta es la segunda simplificación constructiva. Estas simplificaciones tienen por objeto subrayar la sencillez de sus enseñanzas. Corresponde en efecto a la naturaleza del teatro épico que se disuelva la oposición no dialéctica entre forma y contenido de la conciencia (que conducía a que el personaje sólo se pudiera referir a su acción por medio de reflexiones) y sea sustituida por la oposición dialéctica entre teoría y praxis (que conduce a que la acción en sus momentos de ruptura libere la perspectiva de la teoría). Por eso es el teatro épico el teatro de los héroes golpeados. El héroe no golpeado no es un pensador —así se podría adaptar al teatro épico una máxima pedagógica de los antiguos. Las enseñanzas, así como las explicaciones de su propia conducta, con las que la madre llena las derrotas o las esperas (para el teatro épico es lo mismo), tienen un alcance peculiar. Ella las canta. Ella canta: «Qué se opone al comunismo»; canta: «Aprende a los dieciséis años»; canta: «Alabanza de la tercera cosa». Esto lo canta ella como madre. Son canciones de cuna. Canciones de cuna del pequeño y débil, pero incontenible comunismo. Ella ha adoptado este comunismo como madre; pero ahora se muestra que el comunismo la ama como sólo se ama a una madre; es decir, no por su hermosura o su aspecto o su perfección, sino como la fuente de ayuda inagotable; porque ella representa la ayuda en la fuente, donde todavía es pura, y por tanto se puede dar ilimitadamente a lo que necesita ayuda sin límites, esto es, al comunismo.

La madre es la praxis hecha carne. Se pone de manifiesto al hacer el té y se pone de manifiesto al envolver empanadas y se pone de manifiesto cuando visita a su hijo preso, que todo gesto de la madre sirve al comunismo y se pone de manifiesto con las piedras que la hieren, con los culatazos que recibe de la policía, que

todos los actos que se cometen contra ella no sirven de nada. La madre es la praxis hecha carne. Esto quiere decir que en ella sólo se encuentra lealtad, pero no entusiasmo. Y la madre no sería digna de confianza, si al comienzo no tuviera objeciones contra el comunismo. Pero, esto es lo decisivo, sus objeciones no son interesadas; son las del sano sentido común. «Es necesario, por lo tanto no es peligroso» —con frases como ésta no es posible convencer a la madre. Con utopías, aún menos: «¿Le pertenece al señor Suchlinov su fábrica o no? ¡¿Entonces?!». Pero que su propiedad es limitada, eso se le puede hacer entender. Y así recorre paso a paso el camino del sano sentido común. «Si ustedes tienen un conflicto con el señor Suchlinov, ¿qué le importa eso a la policía?», y este paso a paso del sano sentido común conduce a la madre a la cabeza de la manifestación de mayo, en la que es abatida.

Hasta aquí la madre. Ahora es preciso cambiar el punto de vista y preguntar: si la madre dirige ¿qué pasa con el hijo? Porque es el hijo el que lee los libros y se prepara para ser dirigente. Madre e hijo, teoría y práctica, son cuatro elementos que se proponen reunirse; juegan a las cuatro esquinas. Si todavía no ha llegado el momento crítico para que el sano sentido común se haga cargo de la dirección, entonces la teoría apenas sirve para ocuparse de la economía doméstica. El hijo tiene que cortar el pan, mientras la madre, que no sabe leer, imprime; entonces las necesidades de la vida han dejado de regir a las personas según sus sexos; entonces tiene que haber en casa del proletario un biombo que separe la cama de la cocina. Donde, en la búsqueda del kopek, el Estado es dado vuelta de arriba abajo, también se debe modificar algo en la familia, y entonces no se puede evitar que, en lugar de la novia, que encama el ideal del futuro, se adelante la madre que con cuarenta años de experiencia ratifica a Marx y Lenin.

Pues la dialéctica no necesita distancias nebulosas: está en el hogar, en las cuatro paredes de la praxis y, en el umbral del instante

pronuncia ella las palabras con las que termina *La madre*: «¡Y nunca se convierte en hoy mismo!».

EL PAÍS EN DONDE NO SE DEBE NOMBRAR AL PROLETARIADO[3]

El teatro de la emigración sólo puede utilizar para sus fines un drama político. Las piezas, que hace diez o quince años reunieron en Alemania un público político, han sido, en su mayoría, superadas por los acontecimientos. El teatro de la emigración debe volver a empezar por el principio; no sólo su escenario, también su drama debe ser reconstruido nuevamente.

La sensación de esta situación histórica fue ineludible para el público del estreno parisiense de un nuevo ciclo de dramas brechtianos. Por primera vez aprendió a reconocerse a sí mismo como público dramático. Teniendo en cuenta ese nuevo público y esa nueva situación del teatro, ha introducido Brecht por su parte una nueva forma dramática. Él es un especialista en volver a empezar por el principio. Entre los años 1920 y 1930, no se cansó de renovar incesantemente el ensayo dramático en base al ejemplo de la historia. Él recogió ese ejemplo junto con numerosas formas de escenificación y con las más diversas formaciones del público. Trabajó para el teatro en el estrado, así como para la ópera y presentó sus productos a los proletarios berlineses tanto como a la vanguardia burguesa occidental.

Brecht, por tanto, como ningún otro volvió a comenzar siempre desde el principio. En esto se reconoce, dicho sea de paso, al dialéctico. (En todo maestro del arte hay un dialéctico). «Que el impulso alcanzado —dice Gide— no sirva nunca a la nueva obra».

De acuerdo con esta máxima ha procedido Brecht —y con especial valentía, en las nuevas piezas dedicadas al escenario de la emigración.

En una palabra: en base a los ensayos de los años anteriores se había formado un modelo determinado, sólido, del teatro brechtiano. Se denominaba épico y con esta denominación se oponía al teatro dramático en sentido más estrecho, cuya teoría formuló Aristóteles por primera vez. Por eso presentó; Brecht su teoría como «no-aristotélica» - así como Riemann había presentado una geometría «no-euclidiana». Con Riemann desaparecía el axioma de las paralelas; lo que desapareció en esta nueva dramaturgia fue el principio de la «depuración» aristotélica, la purga de los afectos por identificación con el agitado destino del héroe. Un destino que tiene el movimiento de la ola que arrastra al público. (La famosa «peripecia» es la cresta de la ola que cayendo hacia adelante rueda hacia su fin).

El teatro épico, por su parte, como las imágenes en la película de celuloide, avanza en transiciones bruscas. Su forma básica es la sacudida, que se produce al encontrarse las diversas y bien pulidas situaciones de la obra. Las canciones, los carteles pintados, las convenciones gestuales separan una situación de la otra. Así surgen en todas partes intervalos que rompen la ilusión del público. Estos intervalos están reservados para su toma de posición crítica, para su reflexión. (De la misma manera, el teatro clásico francés hacía lugar entre los actores a las personas de la nobleza, quienes tenían sus butacas en pleno escenario).

Este teatro épico, con ayuda de una dirección adecuada a él en método y precisión, había soslayado posiciones decisivas del teatro burgués. De todos modos esto había sido en cada caso particular una conquista. Tan Consolidado no estaba el teatro épico, tan grande no era el círculo de sus discípulos, como para que pudiera reconstruirse en la emigración. Esta consideración está en la base del nuevo trabajo de Brecht.

Terror y miseria del tercer Reich es un ciclo compuesto por veintisiete piezas en un acto, que están construidas de acuerdo con los principios de la dramaturgia tradicional. A veces llamea el drama como una luz de magnesio al final de una acción aparentemente idílica. (Los que aparecen en la puerta de la cocina son los representantes de la ayuda de invierno que traen una bolsa de papas para el pobre hogar; los que salen son los S. A. con la detenida entre ellos. Otra vez llega a su objetivo una intriga bien tramada. (Así, en *La cruz de tiza*, el proletario le tiende a un SA una trampa que los cómplices de la Gestapo suelen utilizar contra la resistencia clandestina). A veces es la contradicción en las condiciones sociales mismas que se presenta en el escenario en su tensión dramática, casi sin transposición. (Durante la vuelta que deben dar en el patio de la cárcel bajo la mirada del guardián, susurran dos presos entre sí; ambos panaderos; uno está preso por no haber puesto afrecho en el pan; el otro fue encarcelado un año más tarde, porque había mezclado afrecho en la masa).

Esta y otras piezas fueron representadas por primera vez bajo la inteligente dirección de S. Th. Dudov el 21 de mayo (1939) ante un público que las siguió con apasionado interés. Por fin, al cabo de cinco años de exilio, se sentía ese público aludido desde el escenario en su común experiencia política. Steffi Spira, Hans Altmann, Günter Ruschin, Eric Schoenlank —que hasta ahora no habían podido desarrollar plenamente sus fuerzas en números sueltos del «cabaret» político—, supieron organizarse y mostraron de qué valiosa manera habían sabido aprovechar la experiencia que, la mayoría de ellos, había hecho tres cuartos de año antes con Los *fusiles de la madre Carrar* de Brecht.

Helene Weigel hizo justicia a la tradición que a pesar de todo se ha trasmitido desde el teatro de los años anteriores hasta el actual. Ella logró mantener el nivel europeo y la autoridad de ese arte. Hubiera valido la pena verla en el último acto del ciclo, en *Preguntas al pueblo*, en donde ella, como mujer proletaria, en un papel que

recuerda su inolvidable actuación en *La madre*, mantiene vivo el espíritu del trabajo clandestino en tiempos de la persecución.

Este ciclo brinda al teatro de la emigración alemana una oportunidad política y artística, cuya necesidad por primera vez se hace palpable. Ambos momentos, el político y el artístico, se reúnen aquí. De hecho es fácil reconocer que la representación de un SA o de un miembro del Tribunal del Pueblo implica para un actor emigrado una tarea muy diferente que, por ejemplo, para un hombre bondadoso el papel de Yago. Para el primero la identificación afectiva no es, sin duda, el procedimiento adecuado; porque no puede haber para un combatiente político una «identificación» con los asesinos de sus camaradas. Un nuevo estilo distanciado de representación —es decir, épico— podría reclamar aquí sus fueros y tal vez llegar a nuevos logros.

El ciclo ejerce sobre el público lector —y también en esto se manifiesta, transformado, un elemento épico— un atractivo no menor que sobre los espectadores. El escenario —no contando con los medios que en las circunstancias dadas difícilmente se pueden poner a su disposición— tendrá que conformarse con una selección más o menos rica dentro del ciclo. Toda selección puede merecer objeciones y las mismas rigen también para la versión parisiense. No todos los espectadores habrán captado lo que se le presenta al «lector» como la tesis decisiva de todas estas piezas. Esa tesis se puede formular con una frase del prof ético *Proceso* de Kafka: «La mentira se convierte en orden universal».

Cada uno de esos breves actos demuestra una cosa: de qué manera ineludible el reino del terror, que se ufana de presentarse ante los pueblos como el Tercer Reich, somete todas las relaciones humanas al imperio de la mentira. Mentira es la declaración jurada ante el tribunal (*La búsqueda* del derecho); mentira es la ciencia que enseña frases, cuya explicación no está permitida (*La enfermedad profesional*); mentira es lo que se le grita a la opinión pública (*El plebiscito*) y mentira es también lo que se le susurra al oído del moribundo (*Sermón de la montaña*). Mentira es lo que se comprime

a presión hidráulica en lo que se tienen que decir marido y mujer en el último minuto de su vida en común (*La mujer judía*); mentira es incluso la máscara que se pone la piedad, cuando se atreve aún a dar señales de vida (*Servicio al pueblo*). Estamos en el país en el que el nombre del proletariado no se debe mencionar. En ese país, muestra Brecht, están las cosas dispuestas de tal manera que ni siquiera puede el campesino dar de comer a su ganado sin poner en juego la «seguridad del Estado» (*El campesino alimenta su cerdo*).

La verdad, que como un fuego purificador ha de destruir ese Estado y su orden, es todavía una débil chispa. La alimenta la ironía del trabajador que ante el micrófono castiga las mentiras que el locutor le pone en la boca; protege esa chispa el silencio de aquellos que no pueden enfrentar sin la mayor cautela al camarada que pasó por el martirio; y el volante cuyo texto dice «No» al plebiscito, no es otra cosa que esa chispita ardiendo,

Es de esperar que la obra aparecerá pronto en forma de libro. El teatro tiene en ella un repertorio entero. El lector recibe un drama en el sentido que *Los últimos días de la humanidad* lo realizaron. Tal vez sólo a ese drama le esté dado albergar en sí la incandescente actualidad de tal manera que llegue a la posteridad como un acerado testimonio.

COMENTARIOS SOBRE POEMAS DE BRECHT

Sobre la forma del comentario

Es sabido que un comentario es algo diferente de una ponderada evaluación, que distribuye luces y sombras. El comentario parte del carácter clásico de un texto. Parte, por tanto, de un prejuicio. Se diferencia además de la evaluación en que sólo tiene que ver con la belleza y el contenido positivo de su texto. Y es una circunstancia muy dialéctica el poner una forma arcaica, el comentario, que también es una forma autoritaria, al servicio de una poesía que no sólo no tiene en sí nada de arcaica, sino que además desafía aquello que hoy tiene reconocida autoridad.

Esta circunstancia coincide con lo que expresa una vieja máxima de la dialéctica: superación de las dificultades por acumulación de las mismas. La dificultad que aquí hay que superar consiste en la dificultad de leer hoy poesía lírica. ¿Qué pasa si enfrentamos esa dificultad leyendo ese texto como si fuera uno muy probado, cargado de pensamientos —en una palabra—, un texto clásico? ¿Y qué pasa además cuando, tomando el toro por los cuernos y considerando la circunstancia especial que corresponde exactamente a la dificultad de leer hoy poesía lírica, o sea la de componer hoy poesía lírica, qué pasa cuando se le atribuye a una «colección lírica actual» la intención básica de leer la lírica como se lee un texto clásico?

Si algo puede alentar tales ensayos, es la conciencia (y de ella en estos tiempos se puede extraer también el valor de la desesperación) de que, en efecto, el día de mañana puede traer destrucciones de tan gigantesco alcance, que nos sintamos separados como por siglos de los textos y las producciones de ayer. (El comentario que hoy todavía queda tan justo, puede mostrar ya mañana arrugas clásicas. Allí donde su precisión casi nos parecería indecente, puede restablecerse mañana el misterio).

El siguiente comentario puede tal vez despertar interés desde cierto ángulo. A las personas, para quienes el comunismo parece llevar en sí el estigma de la unilateralidad, la lectura de una colección de poemas como la de Brecht les puede proporcionar una sorpresa. Sin duda, uno mismo no debe privarse de esa sorpresa, como sucedería si sólo se acentuara la «evolución» que ha sufrido la lírica de Brecht desde *Sermones domésticos* hasta *Poemas de Svendborg*. La actitud asocial de *Sermones domésticos* se convierte en *Poemas de Svendborg* en una actitud social. Pero esto no es precisamente una conversión. No se quema lo que antes se había venerado. Más bien habría que señalar lo que tienen en común las dos series de poemas. Entre sus múltiples actitudes se buscará en vano «una», esto es, la no-política, la no-social. El comentario se ocupa de extraer los contenidos políticos precisamente en los pasajes más puramente líricos.

Sobre «Sermones domésticos»

Se entiende que el título *Sermones domésticos* es irónico, su palabra no viene del Sinai, ni de los *Evangelios*. La fuente de su inspiración es la sociedad burguesa. Las enseñanzas que extrae de ella el observador difieren tan ampliamente como es posible de las que esa sociedad predica. Los *Sermones domésticos* sólo tienen que ver con las primeras. Cuando la anarquía es una carta de triunfo, así piensa el poeta, cuando en ella se resuelve la ley de la

vida burguesa, entonces debe ser por lo menos llamada por su nombre. Y las formas poéticas, con las que la burguesía expresa su existencia, no le parecen desdeñables para mostrar sin disimulo su carácter de clase dominante. El cántico, con que se edifica a la comunidad; la canción popular Con que el pueblo debe ser despachado; la balada patriótica que acompaña a los soldados al matadero, la canción de amor que pregona el consuelo más barato adquieren un nuevo contenido, en la medida en que el hombre irresponsable y asocial habla de esas cosas (de Dios, el pueblo, la patria y la novia) como debe hablar de ellas un hombre irresponsable y asocial: sin falsa y sin verdadera vergüenza.

Sobre los «Cantos de Mahagonny»

Canto de Mahagonny Nº 2

l que se quedó en Mahagonny
recisaba cada día cinco dólares.
si quería hacer bien las cosas
recisaba tal vez algo extra.
odos ellos pasaban su tiempo
n el salón de póker de Mahagonny.
erdieron todas las vueltas
ero no lo pasaron mal.

1

n el mar como en la tierra
a piel de los hombres se cotiza muy bien
or eso se sienta la gente
vende su pellejo

'orque siempre les pagan en dólares.
El que se quedó en Mahagonny
Precisaba cada día cinco dólares.
Etc.

2

'n el mar como en la tierra
's tremendo el consumo de pieles frescas
iempre duele arrancarse la piel
'ero ¿quién paga los tragos?
'ues las pieles son baratas y el whisky es caro.
El que se quedó en Mahagonny
Precisaba cada día cinco dólares
Etc.

3

'n el mar como en la tierra
entamente muelen los molinos del Señor
' por eso mucha gente
'ende su pellejo.
todos les gusta vivir al contado
'ero no les gusta pagar al contado.
El que se queda en su cueva
No precisa cada día cinco dólares
Y si está sin mujer
Tal vez tampoco precisa algo extra.
Pero hoy se sentaron todos
En el salón barato del Señor
Ganaron aquella vuelta
Pero lo pasaron mal.

Canto de Mahagonny N.º 3

Una mañana gris
En medio del whisky
Vino Dios a Mahagonny
Vino Dios a Mahagonny
En medio de whisky
Vimos a Dios en Mahagonny.

1

Así que chupáis como esponjas
/li buen alcohol año tras año?
Nadie esperaba que yo llegase
´ ahora llego demasiado tarde?
e miraron los hombres de Mahagonny.
í, dijeron los hombres de Mahagonny.
Una mañana gris
En medio del whisky
Etc.

2

Os reís un viernes de noche?
'e visto a Mary Weeman allá lejos
lotando callada como un bacalao en el mar.
eñores míos, ella no se volverá a secar.
e miraron los hombres de Mahagonny.
í, dijeron los hombres de Mahagonny.
Una mañana gris
En medio del whisky
Etc.

3

Reconocéis estos cartuchos?
Tiráis contra mí, buen predicador?
Debo aguantaros en el cielo
'er allí vuestro pelo gris de borracho?
í, dijeron los hombres de Mahagonny.
  Una mañana gris
  En medio del whisky
  Etc.

4

dos todos al infierno
uardad vuestros cigarros!
/amos, a mi infierno, muchachos
odos camino al negro infierno!
e miraron los hombres de Mahagonny.
í, dijeron los hombres de Mahagonny.
  Una mañana gris
  En medio del whisky
  Llegas tú a Mahagonny
  Llegas tú a Mahagonny
  En medio del whisky
  Empiezas tú en Mahagonny.

5

Que nadie se mueva!
Huelga general!
'or los pelos
'o podrás arrastrarnos al infierno:

'ORQUE SIEMPRE ESTUVIMOS EN EL INFIERNO.

liraron a Dios los hombres de Mahagonny.
'o, dijeron los hombres de Mahagonny.

Los «hombres de Mahagonny» forman un grupo excéntrico. Sólo los hombres son excéntricos. Sólo en sujetos a quienes por su origen les corresponde una potencia humana, se puede demostrar sin restricciones hasta qué punto los reflejos naturales del hombre se encuentran embotados por su existencia en la sociedad actual. El excéntrico no es otra cosa que el hombre-medio desgastado. Brecht ha reunido a varios en un grupo. Sus reacciones son las más deslavadas que se pueda pensar, y aún éstas sólo las manifiestan en forma colectiva. Para poder reaccionar deben sentirse «masa compacta» —también en esto, la imagen del hombre-medio, alias pequeño burgués. Los «hombres de Mahagonny» se miran unos a otros antes de manifestarse. La manifestación que viene en seguida está en la línea de la menor resistencia. Los «hombres de Mahagonny» se limitan a decir que sí a todo lo que Dios les comunica, les pregunta o les exige. Así debe ser, según Brecht, la masa que acepta a Dios. Este Dios es, por otra parte, un Dios reducido.

La formulación: «*Vimos a Dios*» en el estribillo del canto tercero apunta a esto y su última estrofa lo refuerza.

El primer asentimiento se da ante la afirmación: «*Nadie esperaba que yo llegase*». Es obvio que las reacciones embotadas del grupo de Mahagonny tampoco se ven favorecidas por el efecto de la sorpresa. De la misma manera parece más tarde evidente que su aspiración a llegar al cielo no es disminuida por el hecho de haber disparado contra el misionero. En la cuarta estrofa se revela que Dios es de otra opinión: «*¡Vamos, a mi infierno, muchachos!*»

Aquí está la articulación o, hablando en términos dramáticos, la peripecia, del poema. Con su orden, Dios ha dado un *faux pas*. Para

medir su alcance hay que considerar más atentamente la localidad de «Mahagonny». En la estrofa final del segundo canto de Mahagonny está ella definida. Y, en efecto, el poeta se dirige a su época con la imagen de esta determinación de lugar:

Pero hoy se sentaron todos
n el salón barato del Señor».

El adjetivo «barato» dice muchas cosas. ¿Por qué es barato el salón? Es barato, porque a la gente que hay allí le sale barato ser huéspedes de Dios. Es barato, porque la gente allí todo lo acepta[4]. Es barato, porque sale barato entrar allí. El salón barato del buen Dios es el infierno. La expresión tiene la intensidad de las imágenes de los enfermos mentales. El hombre pequeño, al perder el juicio, imagina así —como un salón barato— el infierno, que viene a ser el pedazo de cielo que le es accesible. (Abraham podía hablarle a Santa Clara del «salón barato del buen Dios»). Pero en su salón barato Dios se confunde con sus clientes habituales. Su amenaza de enviarlos al infierno no tiene más valor que la del destilador que amenaza con expulsar a sus clientes.

Los «hombres de Mahagonny» han comprendido esto. Tan tontos no son para dejarse impresionar por su amenaza de mandarlos al infierno. La anarquía de la sociedad burguesa es infernal. Para los hombres que han caído en ella no puede haber algo que les inspire mayor temor.

«*Por los pelos no puedes arrastrarnos al infierno: Porque siempre estuvimos en el infierno*», dice el tercer poema de Mahagonny. Toda la diferencia entre el infierno y el orden de esta sociedad consiste en que en el pequeño burgués (en el excéntrico) sea corriente la diferenciación entre su pobre alma y el diablo.

Sobre el poema «Contra la seducción»

1

o os dejéis seducir.
adie puede volver.
l día está en la puerta.
a sopla un viento oscuro.
o habrá un amanecer.

2

No os dejéis engañar!
a vida es poca cosa
Bebedla en grandes tragos!
No os habréis saciado
uando haya que partir!

3

No creáis en promesas!
Vuestro tiempo no dura!
Que se pudran los puros!
a vida es lo que cuenta
ya no aguarda más.

4

i no hay nada después
Para qué tanto ayuno?
o hay nada que temer
Moriréis como todas las bestias
no hay nada después.

El poeta creció en un suburbio con población predominantemente católica; pero se mezclaban ya con los elementos pequeño-burgueses también los trabajadores de las grandes fábricas que se hallaban en los límites de la ciudad. Con esto se aclara la actitud y el vocabulario del poema «*Contra la seducción*». La gente era prevenida por los sacerdotes contra las seducciones, que tendrían que pagar caras en una segunda vida, después de la muerte. El poeta previene contra seducciones, que hay que pagar caro en esta vida. Él niega que haya una segunda vida. Su advertencia no es sostenida en términos menos solemnes que la de los sacerdotes; sus afirmaciones son igualmente apodícticas. Como la Iglesia, también él utiliza el concepto de seducción en forma absoluta, sin añadiduras; adopta un acento edificante. El tono sostenido del poema puede llevar a pasar por alto algunos pasajes, que posibilitan más de una interpretación y que encierran en sí bellezas escondidas.

«Nadie puede volver»

Primera interpretación: no es dejéis seducir por la creencia en un regreso. Segunda interpretación: no cometáis ningún error, la vida sólo os es dada una vez.

«El día está en la puerta»

Primera interpretación: ya se va, se despide. Segunda interpretación: en medio de su plenitud (y sin embargo ya se siente en ésta el viento de la noche).

«No habrá un amanecer»

Primera interpretación: no habrá un día de mañana. Segunda interpretación: no habrá alborada, la noche tiene la última palabra.

«Que la vida es poca cosa»

Esta versión de la edición privada de Kiepenheuer se diferencia en dos sentidos de la versión publicada después: «*La vida es poca cosa*». La primera diferencia consiste en que ella define y complementa el primer verso de la estrofa «*No os dejéis engañar*»,

en cuanto explicita la tesis del engañador o sea, que la vida es poca cosa. La segunda diferencia se ve en el verso «*La vida es* poca cosa» expresa incomparablemente la miseria de la vida y subraya así la exhortación a no dejarse despojar de ninguna porción de esa vida.

«Y ya no aguarda más».

Primera interpretación: «Y ya no aguarda más» —esto no agrega nada al verso anterior «La vida es lo que cuenta». Segunda interpretación: «Y ya no *aguarda* más» —habéis perdido esa gran oportunidad. Vuestra vida ya no os aguarda; ha empezado y la suerte está echada.

El poema conduce a sentirse conmovido por la brevedad de la vida. Convendría recordar que en alemán la palabra «Erschütterung» (conmoción) contiene la palabra «schütter» (ralo). Cuando algo se derrumba surgen rupturas y vacíos. Como se deduce del análisis, el poema tiene numerosos sitios, en los que las palabras confluyen hacia el sentido en forma inestable y laxa. Esto favorece su efecto conmovedor.

Sobre el poema «De los pecadores en el infierno»

1

os pecadores en el infierno
asan más calor de lo que se piensa.
ero cuando alguien llora por ellos
na lágrima se desliza, suave, sobre su piel.

2

los que más recio arden

'o tienen a nadie que llore por ellos.
ntonces deben ir los días de fiesta
mendigar el llanto de alguien.

3

'ero nadie los ve allí
'onde el viento sopla a través de ellos
'onde el sol brilla a través de ellos
'a nadie los puede ver.

4

hí viene el Müllereisert
'l que murió en América
u novia no lo sabía
'or eso nadie lo lloró.

5

' viene Kaspar Neher
penas brilla el sol.
ése, sabe Dios
'or qué no lo lloraron.

6

uego viene George Pfanzelt
'n hombre desdichado
e había imaginado
'ue no dependía de él.

7

allí la buena María
ue se pudrió en el hospital.
o recibe una lágrima:
ella le daba igual.

8

allí a la luz está Bert Brecht
unto a una piedra de perros.
ése no lo lloran, porque piensan
ue debe estar en el cielo.

9

hora arde en los infiernos.
Oh, lloradlo, hermanos míos!
i no, los domingos de tarde
stará siempre allí junto a su piedra de perros.

En este poema se puede advertir claramente de qué distancias procede el poeta de Sermones *domésticos* y cómo él, venido de tan lejos, se acerca sin esfuerzo a lo más inmediato. Lo más inmediato es el folklore bávaro. El poema alude a los amigos en el fuego del infierno como un crucifijo que, en el camino, sugiere a los que pasan que rueguen por los que murieron sin los últimos sacramentos. Pero el poema que se presenta así tan limitado, viene, en realidad, de muy lejos. Su árbol genealógico es el del planto, una de las formas más grandes de la literatura medieval. Se puede decir: que recurre al antiguo planto, para elevar un lamento por este hecho tan nuevo —que ya no haya más lamentos.

hí viene el Müllereisert
l que murió en América
u novia lo sabía
or eso nadie lo lloró.

Sin duda, el poema no lamenta correctamente esa falta de lágrimas. Además es difícil suponer que Müllereisert esté muerto, porque a él —y no a su memoria— según indicación del autor, le está dedicado este pasaje del libro.

El crucifijo que aquí es presentado muestra a los amigos mencionados en el fuego del infierno; pero al mismo tiempo (las dos cosas se pueden unir en el poema) se vuelve hacia ellos como si fueran caminantes, para recordarles que no deberían esperar ninguna oración. Esto lo dice el poeta con la mayor calma. Pero su calma no se mantiene hasta el final. De pronto, le toca hablar de su propia alma desamparada. Está en plena luz, y además un domingo de tarde y junto a una piedra de perros. Lo que esto significa, no se sabe bien; tal vez, una piedra contra la que orinan los perros. Para una pobre alma eso es algo tan habitual, como para el prisionero, una mancha de humedad en la pared de su celda. Con el poeta debe terminar el juego, y él, después de haber mostrado tanta indignidad, ruega, indignamente, sin duda, que lloren por él.

Sobre el poema «del pobre B.B.»

1

o Bertolt Brecht, soy de las selvas negras.
li madre me trajo a las ciudades
uando aún me llevaba en su cuerpo. Y el frío de los bosques
á conmigo hasta la muerte.

2

n la ciudad de asfalto está mi hogar. Desde siempre
rovisto de los santos sacramentos:
eriódicos. Tabaco. Y aguardiente.
uspicaz, perezoso, satisfecho, al final.

3

oy amable con la gente. Me pongo
na galera, como las que ellos usan.
igo: son animales de un olor muy especial.
digo: no importa, yo también lo soy.

4

n mi mecedora vacía me siento de mañana
odeado de algunas mujeres,
as miro despreocupado y les digo:
obre mí no podéis construir nada.

5

e noche me reúno con hombres
os tratamos de «Gentleman».
llos ponen sus pies sobre mis mesas
dicen: nos va a ir mejor. Yo no pregunto: cuándo.

6

l alba los abetos hacen pie en la niebla

su alimaña, los pájaros, comienza a gritar.
esa hora vacío mi copa en la ciudad
iro mi pucho y me duerma tranquilo.

7

abitamos, generación sin fundamento,
n casas que creímos indestructibles.
sí construimos los largos edificios de la península de Manhattan
las delgadas antenas, que entretienen al Océano Atlántico).

8

e esas ciudades quedará: ¡el viento que las atravesaba!
legra la casa al que come: pues él la vacía.
abemos que somos pasajeros
después de nosotros vendrá: nada digno de mencionarse.

9

n los cataclismos que llegarán, yo espero
o dejar apagar mi cigarro a causa de mi amargura.
o, Bertolt Brecht, traído a las ciudades de asfalto,
esde las selvas negras en el vientre de mi madre, hace mucho
tiempo.

o, Bertolt Brecht, soy de las selvas negras
li madre me trajo a las ciudades
uando aún me llevaba en su cuerpo. Y el frío de los bosques
á conmigo hasta la muerte.

En los bosques hace frío, no puede hacer más frío en las ciudades. El poeta ya sintió tanto frío en el vientre materno como en las ciudades de asfalto, en las que debía vivir.

A esa hora vacío mi copa en la ciudad
iro mi pucho y me duermo tranquilo».

Esa tranquilidad no le corresponde tal vez en último término al sueño que afloja los miembros y de paz. ¿Tratará éste al durmiente mejor que el seno materno al que está por nacer? Probablemente no. Nada intranquiliza tanto el sueño como el miedo a despertar.

sí construimos los largos edificios de la península de Manhattan
las delgadas antenas que entretienen al Océano Atlántico).

Sin duda, las antenas no «entretienen» al Océano Atlántico con música e informativos, sino con ondas cortas y largas, con procesos moleculares que integran el aspecto físico de la radio. En esa línea se soslaya con un encogimiento de hombros la utilización de los medios técnicos por el hombre de hoy.

«¡De esas ciudades quedará el viento que las atravesaba!»

Si de esas ciudades queda el viento que las atravesaba, entonces ya no es el viejo viento que no sabía nada de las ciudades. Las ciudades, con su asfalto, las líneas de sus calles y sus muchas ventanas, después de arruinadas y destruidas, habitarán en el viento.

«Alegra la casa al que come: pues él la vacía».

El que come es aquí el destructor. Comer no sólo significa morder y destruir. El mundo se simplifica tremendamente, cuando no es puesto a prueba tanto en su poder ser gozado como en su

merecer ser destruido. Este es el vínculo que mantiene unánimemente unido todo lo que existe. La contemplación de esa armonía alegra mucho al poeta. Él es el que come con mandíbula de acero, él vacía la casa del mundo.

Sabemos que somos pasajeros
que después de nosotros vendrá: nada digno de mencionarse».

«Pasajeros» —podrán ser también precursores; pero cómo podrán serlo, si después de ellos no viene nada digno de mencionarse. No depende tanto de ellos si entran en la historia sin nombre y sin fama. (La serie poética «A los que vendrán después de nosotros», retoma diez años más tarde un pensamiento similar).

Yo, Bertolt Brecht, traído a las ciudades de asfalto
esde las selvas negras, en el vientre de mi madre, hace mucho tiempo».

La acumulación de preposiciones de lugar —tres en dos renglones— debe causar un efecto de inusitado desconcierto. La rezagada determinación temporal, «hace mucho tiempo» —(podría haber perdido el nexo con el tiempo actual)— refuerza la impresión de abandono. El poeta habla como si ya en el vientre materno hubiera estado desvalido.

El que ha leído este poema, ha pasado por el poeta como por un portal, en el que se pueden leer borrosamente las letras B.B. El poeta no quiere detener al lector, como el portal detiene al que pasa. El portal construido hace siglos: todavía está en pie, porque no se ha puesto en el camino de nadie. B.B., no poniéndose en el camino de nadie, honraría su apodo —el pobre B.B. Al que no está en el camino de nadie y de quien no depende nada, no le puede suceder nada esencial —aunque sea la decisión de ponerse en el camino y hacer que algo dependa de él. Testimonio de esta decisión son los

ciclos posteriores. Su asunto es la lucha de clases. El que ha comenzado dejándose caer a sí mismo, estará en la mejor posición con respecto a su causa.

Sobre los «Estudios»

El título *Estudios* presenta menos los frutos de asidua aplicación que de un *otium cum dignitate*. Así como cuando descansa la mano de un gráfico graba jugando imágenes en el borde de la plancha, así al borde de las obras de Brecht hay grabadas imágenes de tiempos pasados. Ocurre con el poeta que, cuando levanta los ojos de su trabajo, mira por encima del presente hacia el pasado. «Pues las densas coronas del soneto / Se entretejen por sí mismas en mis manos / Mientras mis ojos pacen lejanías», dice Morike. Una serena mirada hacia lo lejos, es el contenido que se esconde en la más severa forma poética.

Entre los poemas tardíos, los *Estudios* están especialmente emparentados con los *Sermones domésticos*. Estos últimos protestan contra nuestra moral en varios sentidos; tienen reservas frente a una serie de mandamientos tradicionales. Pero están muy lejos de expresar esas reservas abiertamente. Las plantean a través de variantes de actitudes morales y gestos, cuya forma corriente ya no parece lícita. Los *Estudios* proceden de la misma manera con una serie de documentos literarios y poemas. Expresan reservas ante esos textos, que podrían corresponderles a ellos. Pero como al mismo tiempo vierten su contenido en la forma del soneto, se ponen a prueba a sí mismos. El que puedan ser resumidos de esa manera demuestra su solidez.

La reserva aparece en esos estudios no sin cierta reverencia. El homenaje sin reservas, que corresponde a un concepto bárbaro de la cultura, ha cedido a un homenaje lleno de reservas.

Sobre el «Libro de lectura para habitantes de la ciudad»

(Primer poema).

epárate de tu camarada en la estación del ferrocarril
e de mañana a la ciudad con la chaqueta abrochada
úscate un alojamiento y cuando llame tu camarada:
No abras, oh, no abras la puerta
ino
orra las huellas!
Cuando encuentres a tus padres en la ciudad de Hamburgo o en otra parte
Pasa de largo ante ellos como un extraño, dobla en la esquina, no los reconozcas
Esconde el rostro bajo el ala del sombrero que ellos te regalaron
No muestres, oh, no muestres tu rostro
ino
orra las huellas!
Come la carne que haya! ¡No ahorres!
Entra en cada casa cuando llueva y siéntate en la silla que veas
Pero no te quedes sentado! ¡Y no olvides tu sombrero!
Yo te digo:
Borra las huellas!
Cualquier cosa que digas, no la digas dos veces
i encuentras tu pensamiento en otro: niégalo…
El que no dio su firma, el que no dejó ninguna imagen
El que no estuvo presente, el que no dijo nada
A ése cómo lo van a atrapar!
Borra tus huellas!
Cuida, cuando pienses morir,
Que ninguna piedra delate el lugar donde yaces
Con una inscripción, que señale
u nombre y el año de tu muerte.

'na vez más
3orra las huellas!
Esto me fue dicho).

Arnold Zweig dijo una vez que esta serie de poemas adquirió en los últimos años un nuevo sentido. En la misma se presenta la ciudad, tal como la experimenta el exiliado en el extranjero. Esto es exacto. Pero no hay que olvidar una cosa: el que lucha por la clase explotada es, en su propio país, un exiliado. El último lustro de su actividad política en la república de Weimar significó para el comunista razonable una cripto-emigración. Brecht la experimentó como tal. Esto puede haber dado el motivo inmediato para la composición de este ciclo. La cripto-emigración fue precursora de la emigración propiamente

Que ninguna piedra delate el lugar donde yaces»
¡Borra tus huellas!»

—una prescripción para el que actúa en la ilegalidad.

«Si encuentras tu pensamiento en otro; niégalo»

—una extraña prescripción para el intelectual de 1928, clara como el cristal, en cambio, para el que está en la ilegalidad.

Cuida, cuando pienses morir
)ue ninguna piedra delate el lugar donde yaces»

—esta prescripción es la única que podría ser anticuada; ese cuidado les fue ahorrado a los «ilegales» por Hitler y su gente.

La ciudad aparece en este «libro de lectura» como escenario de la existencia y como escenario de la lucha de clases. Lo primero da la perspectiva anarquista, que vincula este ciclo con *Sermones domésticos*; la otra, la perspectiva revolucionaria, que apunta hacia

Tres soldados, que seguirá a este ciclo. En todo caso se mantiene un hecho: las ciudades son campos de batalla.

Sobre el tercer poema del «Libro de lectura para habitantes de la ciudad»

o queremos irnos de tu casa
o queremos destruir la estufa
ueremos poner la olla sobre la estufa.
asa, estufa, olla, pueden permanecer.
tú debes desaparecer como el humo en el cielo
ue nadie retiene.

i quieres aferrarte a nosotros, nos iremos
i tu mujer llora, nos calaremos el sombrero
ero si te vienen a buscar, te señalaremos
diremos: debe ser uno de ellos.

o sabemos lo que viene y no tenemos nada mejor
ero a ti no te queremos.
lientras no te hayas ido
egaremos las ventanas, para que no llegue el día.

as ciudades pueden cambiar
ero tú no debes cambiar
ablaremos con las piedras
ero a ti te queremos matar
ú no debes vivir.
ualesquiera sean las mentiras que debamos creer:
ú no puedes haber sido.
sí hablamos con nuestros padres).

La expulsión de los judíos de Alemania se desarrolló (hasta los progromos de 1938) de acuerdo con la actitud que es descrita en

este poema. Los judíos no eran asesinados, allí donde se les encontraba. Más bien se les trató de acuerdo con estas frases:

No queremos destruir la estufa
ueremos poner la olla sobre la estufa
asa, estufa y olla, pueden permanecer
tú debes desaparecer».

Este poema de Brecht se vuelve muy instructivo para el lector actual. Muestra con gran precisión para qué precisa el nacional-socialismo el antisemitismo. Lo precisa como una parodia. La actitud, que la clase dominante provoca artificialmente contra los judíos, es justamente la que sería natural en la clase explotada frente a la clase dominante. El judío debe ser tratado —así lo quiere Hitler— como debería ser tratado el gran explotador. Y en este juego se mezcla el sadismo precisamente, porque no se trata, en el fondo, del problema judío, sino que se trata de distorsionar la imagen de un auténtico procedimiento revolucionario. La parodia no puede prescindir del sadismo —la parodia, cuyo objetivo es poner en ridículo su modelo histórico: la expropiación de los expropiadores.

Tienes tu propio plato
uédate con nosotros.

ste es tu sitio para dormir
a cama todavía está fresca
o durmió más que un hombre en ella.
i eres delicado
njuaga tu cuchara en esa tina
ntonces quedará como nueva
uedes quedarte con nosotros.
ste es el cuartito
púrate. O puedes quedarte si quieres
na noche, pero sube la tarifa

'o te voy a molestar
' además no estoy enferma
quí estarás tan bien como en cualquier otra parte.
'uedes quedarte si quieres».

El *Libro de lectura para habitantes de la ciudad* imparte, como se ha señalado, información sobre la lucha en la ilegalidad y la emigración. El noveno poema se refiere al proceso social que los luchadores clandestinos tienen que compartir con los emigrantes y los sometidos pasivamente a la explotación. El poema ilustra en muy breves trazos lo que significa el empobrecimiento en la gran ciudad. Al mismo tiempo arroja luz sobre el primer poema del ciclo.

Cada una de las «*Cuatro invitaciones a un hombre diferente en tiempos diferentes*» permite reconocer la situación económica de ese hombre en diferentes momentos. Se ha ido empobreciendo cada vez más. Los que le ofrecen alojamiento lo dan a entender; le van retaceando cada vez más el derecho a dejar huellas. La primera vez toman en cuenta todavía las cosas que le pertenecen. En el segundo sitio sólo se habla de un plato propio y es difícil que lo haya traído él consigo. Ya se utiliza la fuerza de trabajo del huésped (*«Puedes trabajar en la granja*»). El que aparece en tercer lugar podría estar totalmente desocupado. Su esfera privada se manifiesta gráficamente en el acto de lavar una cuchara de aluminio. La cuarta invitación es la de una prostituta a un cliente obviamente pobre, Aquí ya no se habla de permanencia. Es alojamiento a lo sumo para una noche, y de la huella que puede dejar el aludido más vale no hablar. La exhortación del primer poema «*Borra las huellas*» se complementa para el lector del noveno poema con el agregado: mejor que si te las borran.

Digna de atención es la amistosa indiferencia que caracteriza a las cuatro invitaciones. La dureza de la situación deja lugar a esa amistosidad. En esto se reconoce que las condiciones sociales enfrentan al hombre desde afuera como algo extraño a él. La amistosidad con que éstos no se sienten solidarios con él. No sólo el

interpelado parece soportar lo que debe oír; también los que se dirigen a él se han resignado a las circunstancias. La inhumanidad a la que están condenados no les ha podido quitar la cortesía del corazón. Eso puede justificar la esperanza o la desesperación. El poeta no se ha manifestado al respecto.

Sobre los poemas de Svendborg sobre la «Cartilla de guerra alemana»

5

os trabajadores claman por pan
os comerciantes claman por mercados.
l desocupado ha pasado hambre. Ahora
asa hambre el que trabaja.
as manos, que estaban inertes, se vuelven a mover:
abrican granadas.

13

s de noche. Las parejas
e acuestan en las camas. Las mujeres jóvenes
arirán huérfanos.

15

os de arriba dicen:
acia la gloria.
os de abajo dicen:
acia la tumba.

18

uando llega la hora de marchar, muchos no saben
ue su enemigo marcha delante de ellos
a voz que los manda
s la voz del enemigo.
l que les habla del enemigo
s, él mismo, su enemigo.

La «*Cartilla de guerra*» está escrita en estilo «lapidario». Esta palabra viene del latín «lapis», piedra, y designa el estilo que se utilizaba para las inscripciones. Su rasgo más importante era la brevedad. En un principio fue condicionada por el esfuerzo de grabar la palabra en la piedra; así como por la conciencia de que quien se dirige a las generaciones futuras debe expresarse con brevedad.

Si en este poema faltan las condicionantes naturales, materiales del estilo lapidario, es justo preguntarse cuáles son sus motivaciones. ¿En qué se funda el estilo epigráfico de estos poemas? Uno de ellos sugiere la respuesta. Dice así:

En el muro estaba escrito con tiza:
llos quieren la guerra.
l que lo escribió
a está muerto».

La primera línea de este poema podría añadirse a cualquiera de la «*Cartilla de guerra*». Sus inscripciones no son como las que grabaron los romanos en la piedra; sino como las que escribían en empalizadas los que actuaban en la ilegalidad.

Desde este ángulo se advierte una peculiar contradicción que caracteriza a la cartilla de guerra: las palabras que por su forma poética deberán sobrevivir a la próxima catástrofe universal,

conservan el gesto de la inscripción trazada apresuradamente por un perseguido en las tablas de una empalizada. En esa contradicción se pone de manifiesto el extraordinario valor artístico de estas frases fabricadas con palabras primitivas. El poeta confiere el *aere perennius* horaciano a las palabras que, expuestas a la lluvia y a los agentes de la Gestapo, dejó escritas en un muro un proletario.

Sobre el poema «Del niño que no se quería lavar»

abía una vez un niño
ue no se quería lavar.
cuando lo lavaban, en seguida
e embadurnaba con ceniza.

l emperador vino de visita
ubió los siete peldaños
a madre buscaba una toalla
ara limpiar al niño sucio.

o había ninguna toalla a mano
l emperador se marchó
in que el niño lo viera

l niño no tenía derecho a verlo.

El poeta toma partido a favor del niño. Tienen que ocurrir las más absurdas casualidades —según él— para que el niño sea realmente perjudicado por su falta de limpieza. No sólo porque el emperador no se molesta todos los días en subir los siete peldaños, sino porque tendría que elegir como escenario de su aparición una casa en la que no se encuentra ni siquiera una toalla. La dicción

entrecortada del poema da a entender que semejante coincidencia de casualidades sería propia de un sueño.

Tal vez sea lícito recordar a otro partidario o defensor del niño sucio, a Fourier, cuyo falansterio no sólo fue una utopía socialista, sino también pedagógica. Fourier divide a los niños del falansterio en dos grandes grupos: las *petites bandes* y las petites *hordes*. Las *petites bandes* tienen que ver con la jardinería y otras obligaciones agradables. Las *petites hordes* deben dedicarse a las tareas más sucias. Cada uno de los niños puede optar libremente entre estos dos grupos. Los que se decidían por las petites *hordes* eran los más respetados. Ningún trabajo podía emprenderse en el falansterio, sin que ellos intervinieran; bajo su jurisdicción estaban los malos tratos a los animales; tenían ponies, montados en los cuales atravesaban el falansterio en fogoso galope y, cuando se reunían para el trabajo, la señal era dada por una ensordecedora confusión de voces de trompetas, sirenas, campanas de iglesias y tambores. En los integrantes de las *petites hordes* veía Fourier cuatro grandes pasiones en actividad: la soberbia, la desvergüenza, la insubordinación. Pero la más importante de todas era la cuarta: *le gout de la saleté*, el gusto por la suciedad.

El lector vuelve a pensar en el niño sucio y se pregunta: ¿no se embadurnará con cenizas solamente porque la sociedad no le da una aplicación útil y buena a su pasión por la mugre?, ¿no lo hará para interferir en su orden, como una piedra del escándalo, como una oscura advertencia (en actitud comparable a la del hombrecito jorobado que, en la vieja canción, saca de quicio el hogar bien ordenado)? Si Fourier tiene razón, entonces el niño no habría perdido mucho al no poder ver al emperador. Un emperador, que sólo quiere ver niños limpios, no representa más que los mezquinos súbditos a quienes visita.

Sobre el poema «El Ciruelo»

n el patio hay un ciruelo
an pequeño, quién diría.
na verja lo rodea
sí nadie se le acerca.

l pequeño quiere crecer
í, crecer le gustaría.
ero de eso ni hay que hablar
ecibe muy poco sol.

l ciruelo quién diría
unca tiene una ciruela
ero igual es un ciruelo
e reconoce en la hoja.

Un ejemplo de la unidad interior de esta poesía lírica y al mismo tiempo de la riqueza de sus perspectivas puede darse en la forma cómo se integra el paisaje en sus diferentes ciclos. En los *Sermones domésticos* se da sobre todo como un ciclo puro, lavado, en el que aparecen ocasionalmente tiernas nubes y allá abajo se divisan arbustos de ásperos contornos. En *Canciones Poemas Coros* no queda nada del paisaje; está cubierto por la «tormenta de nieve invernal» que recorre este ciclo de poesías. En los *Poemas de Svendborg* aparece a ratos el paisaje; desvaído y tímido. Tan desvaído que lo integran hasta los postes erigidos «en el patio para el columpio de los niños».

El paisaje de los *Poemas de Svendborg* se parece al que un señor Kenner describe, en un cuento de Brecht, como su preferido. Unos amigos se han enterado por él de que ama el árbol que arrastra su triste existencia en el patio del inquilinato donde habita el señor Kenner. Lo invitan a ir con ellos al bosque y se asombran ante su negativa. ¿No decía usted que le gustan los árboles? El señor Kenner contesta: «Decía que me gusta el árbol que está en mi patio». Ese árbol podría ser idéntico al que en los *Sermones*

domésticos lleva el nombre de Green. Allí fue honrado por una alocución matinal del poeta:

No fue una pequeñez subir tan alto
ntre las casas,
an alto, Green, que la
ormenta puede llegar hasta usted, como esta noche?

Ese árbol Green, que ofrece su copa a la tormenta procede todavía de un «paisaje heroico». (Del cual el poeta en todo caso se distancia en cuanto trata al árbol de usted). En el curso de los años el interés lírico de Brecht por el árbol se inclinó hacia aquello que en el árbol se asemeja a las gentes cuyas ventanas miran hacia el patio: o sea lo mediocre y marchito. Un árbol que ya no tiene en sí nada heroico aparece en los *Poemas de Svendborg* como ciruelo. Una verja debe evitar que lo pisoteen. Ciruelas no tiene.

l ciruelo quién diría
unca tiene una ciruela
ero igual es un ciruelo
e reconoce en la hoja.

(La rima interior del primer verso[5] descalifica para la rima la última palabra del tercer verso. Esto muestra que el ciruelo ya está liquidado apenas comienza a crecer).

Ese es el aspecto que tiene en el patio el árbol que amaba el señor Kenner. Del paisaje y todo lo que la naturaleza ofrecía al lírico, le llega a éste hoy nada más que una hoja. También hay que ser un gran poeta lírico para no tratar de aferrar algo más.

Sobre la «Leyenda del origen del libro Taoteking en el camino de Laotsé hacia la emigración»

1

Cuando cumplió setenta años y se sintió achacoso,
Quiso el maestro tener paz,
Pues la bondad flaqueaba en el país una vez más
Y la maldad renovaba sus fuerzas.
Y él ató su zapato.

2

Empaquetó lo más necesario
Poca cosa. Pero juntó esto y aquello.
sí, la pipa que siempre fumaba de noche
Y el librito que solía leer.
Pan blanco, en razonable cantidad.

3

e alegró ante el valle una vez más y lo olvidó
l internarse en el camino de la montaña.
Y su buey se alegró del pasto fresco
Masticando, mientras llevaba al viejo.
Para éste no había apuro.

4

Pero al cuarto día en el pedregal
Un aduanero le cerró el paso:
¿Valores que declarar?» — «Ninguno».
Y el niño que conducía el buey, dijo: «Fue maestro».
Y así se aclaró también aquello.

5

ero el hombre con alegre excitación
iguió preguntando: «¿Sacó algo en limpio?»
ijo el niño: «Que el agua blanda en movimiento
on el tiempo vence a la piedra poderosa.
a sabes, la dureza fracasa».

6

ara no perder la última luz del día
cicateó al buey el niño
los tres desaparecían ya detrás de un pino negro
uando el hombre reaccionó
gritó: «¡Eh, tú! ¡Espera!»

7

¿Qué es eso del agua, viejo?»
l viejo se detuvo: «¿Te interesa?»
ijo el hombre: «Sólo soy aduanero,
ero quién vence a quién, me interesa a mí también.
i tú lo sabes, dilo!»

8

¡Escríbemelo! ¡Díctale a este niño!
na cosa así na se la puede llevar uno consigo.
hí tenemos papel y tinta.
Comida habrá también esta noche: aquí vivo.
bien ¿qué te parece?»

9

e soslayo miró al hombre
l viejo. Zamarra con remiendos. Sin zapatos.
la frente hecha una arruga.
h, no era un vencedor él que así hablaba.
el viejo murmuró: «¿También tú?»

10

ara rechazar un pedido cortés
ra el viejo, al parecer, muy viejo.
uesto que dijo fuerte: «El que pregunta
erece una respuesta». Dijo el niño:
Hace frío además».
Y bien, un pequeño descanso».

11

de su buey descendió el sabio.
urante siete días escribieron los dos.
el aduanero trajo comida (y maldecía en voz baja
los contrabandistas todo el tiempo).
por fin llegó el momento.

12

el niño le entregó al aduanero
na mañana ochenta y un proverbios.
agradeciendo un pequeño obsequio para el viaje
asaron junto al pino entre las rocas.
ecid ahora: ¿Puede haber más cortesía?

13

Pero no alabemos sólo al sabio
cuyo nombre luce en el libro!
Porque al sabio es preciso arrancarle su sabiduría
Por eso merece gratitud el aduanero:
Pues él se la exigió.

Este poema puede servir para destacar el papel particular que representa la amabilidad en el mundo del poeta. Brecht le concede un sitio muy alto. Si consideramos la leyenda que él cuenta, ocurre que, por un lado, está la sabiduría de Laotsé —quien, por otra parte, no es mencionado por su nombre en el poema. Esa sabiduría lo va a conducir al exilio. Por otro lado, tenemos el ansia de saber del aduanero, que al final es objeto de gratitud, porque ella le ha arrancado al sabio su sabiduría. Esto no sería posible sin un tercer factor: la amabilidad. Si bien no se justificaría decir que el contenido del libro Taoteking es la amabilidad, se podría afirmar que el Taoteking no se perdió para las generaciones futuras gracias a la amabilidad. Sobre esa amabilidad se aprenden muchas cosas en el poema.

En primer término, el hecho de que ella no se ejerce irreflexivamente:

De soslayo miró al hombre
el viejo: amarra con remiendos. Sin zapatos».

El pedido del aduanero puede ser todo lo amable que se quiera. Laotsé primero se asegura de que lo formula un elegido.

En segundo término: la amabilidad no consiste en pequeños favores hechos al pasar, sino en hacer grandes cosas como si fueran pequeños favores. Después de que Laotsé comprueba el

derecho del aduanero a preguntar, pone bajo el siguiente lema los días históricos, durante los que, para complacerlo, detendrá su viaje:

«Muy bien, un pequeño descanso».

En tercer término se aprende que la amabilidad no elimina la distancia entre las personas, sino que le da vida. Después de que el sabio ha hecho algo tan grande *por* el aduanero, tiene ya muy poco que ver con el aduanero y no es él quien le entrega los ochenta y un proverbios, sino que lo hace el niño.

«Los clásicos», ha dicho un viejo filósofo chino, «vivieron en los tiempos más oscuros y sangrientos y eran las personas más amables y alegres que nunca se vio». El Láotsé de esta leyenda parece esparcir esa alegría donde quiera que va. Alegre es su buey, puesto que el peso del viejo no le impide alegrarse de la hierba fresca. Alegre es el niño, que no se abstiene de explicar la pobreza de Laotsé Con esta escueta observación: «Fue maestro». Alegre se siente el aduanero ante su barrera y este buen humor le inspira la pregunta feliz acerca del resultado de las investigaciones de Laotsé. Y por fin, cómo no habría de ser alegre el propio sabio y para qué serviría su sabiduría, si él, que en la primera vuelta del camino ya ha olvidado el valle que lo alegrara, no fuera capaz de olvidar, apenas la siente, su inquietud ante el futuro.

En los *Sermones domésticos* escribió Brecht una balada sobre las amabilidades del mundo. Son tres en total: la madre pone los pañales; el padre tiende la mano; la gente echa tierra en la sepultura. Y eso basta. Porque al final del poema se dice:

Casi todos han amado el mundo
uando se les dio dos puñados de tierra».

Los testimonios de amabilidad del mundo se encuentran en los momentos más arduos de la existencia: en el nacimiento, en el primer paso para entrar en la vida y en el último para salir de ella.

Este es el programa mínimo de la humanidad. Se encuentra una vez más en el poema de Laotsé y toma allí la estructura de la frase:

«Ya sabes, la dureza fracasa».

El poema fue escrito en una época en la que esta frase golpea el oído como una promesa mesiánica. Pero para el lector actual contiene no sólo una promesa, sino también una enseñanza.

Que el agua blanda en movimiento
on él tiempo vence a la piedra poderoso».

Esto enseña que es aconsejable no perder de vista lo inestable y cambiante de las cosas y confiar en lo que, siendo insignificante y austero, es también invencible como el agua. El materialista dialéctico pensará aquí en la causa de los oprimidos. (Es una causa insignificante para los poderosos; austera para los oprimidos y, en lo que se refiere a sus consecuencias, la más invencible). En tercer lugar, se encuentra por fin junto a la promesa y junto a la teoría, la moral que surge del poema. El que hará fracasar a la dureza, no debe dejar pasar ninguna oportunidad de ser amable.

LA NOVELA DE TRES CENTAVOS

Ocho años

Entre la *Opera de tres centavos* y la *Novela de tres centavos* hay ocho años. La obra nueva ha surgido de la vieja. Pero esto no sucedió de la manera como uno se imagina normalmente la maduración de una obra de arte. Pues esos años fueron políticamente decisivos. El autor asimiló su lección, nombró sus monstruosidades por su nombre y brindó una luz a sus víctimas. Escribió una novela satírica de gran envergadura.

Para este libro tomó un gran impulso. Poco ha quedado en él de los fundamentos, poco de la acción de la *Opera*. Sólo los protagonistas siguen siendo los mismos. Ellos fueron los que comenzaron a crecer durante esos años ante nuestros ojos y se hicieron un sitio en ellos de un modo sangriento. Cuando la Opera de tres *centavos* se representó por primera vez en Alemania, el gangster era todavía un rostro extraño. En el Ínterin se ha hecho allí familiar y ha instaurado la barbarie. Sólo tardíamente manifiesta la barbarie de los explotadores el carácter drástico que, desde los orígenes del capitalismo, define la miseria de los explotados. Brecht se ocupa de ambos aspectos; por eso junta las épocas y ubica a sus gangsters en un Londres que tiene el ritmo y la apariencia de la época de Dickens. Las condiciones de la vida privada son antiguas, las de la lucha de clases son actuales. Esos londinenses no tienen teléfono, pero su policía ya tiene tanques. En el Londres actual —se ha dicho— se pone de manifiesto que al capitalismo le conviene

mantener cierto retraso. Esta circunstancia ha tenido para Brecht su valor. Él puebla las oficinas mal ventiladas, los baños públicos húmedos y calurosos, las calles brumosas, con tipos que en su apariencia a menudo son antiguos, pero en sus actitudes son modernos. Estos desplazamientos corresponden a la óptica de la sátira. Brecht los subraya con las libertades que se ha tomado en la topografía de Londres. El autor satírico puede considerar que la conducta de sus personajes (observados y extraídos de la realidad) es mucho más inverosímil que un Brobdingnag o un Londres construidos por él en su fantasía.

Viejos conocidos

Aquellos personajes volvieron pues a surgir ante su poeta. Allí está Peachum, que siempre conserva el sombrero puesto, porque no hay ningún techo del que no espere que se desplome sobre su cabeza. Ha descuidado su negocio de instrumentos, y ha entrado en un negocio de guerra con barcos de transporte, en el curso del cual su guardia de mendigos es utilizada en momentos críticos como «masa popular excitada».

Los barcos deben dedicarse al transporte de tropas durante la guerra de los boers. Como están en malas condiciones se hunden con toda la tripulación no lejos de la desembocadura del Támesis. Peachum, que no deja de asistir al servicio fúnebre por los soldados ahogados, oye allí, junto con otros, entre los que se encuentra un tal Fewkoombey, un sermón del obispo sobre la advertencia bíblica a los que se enriquecen con el dinero que se les confía. A esa altura ya se ha asegurado contra las posibles consecuencias del negocio de transportes mediante la eliminación de su socio. Pero él mismo no comete el crimen. También su hija, «el melocotón», se complica en enredos criminales —pero sólo como corresponde a una dama: en un aborto y una ruptura matrimonial. También llegamos a conocer

al médico, a quien ella confía la intervención y de boca de éste oímos un discurso que es la contrapartida del sermón del obispo.

El héroe Macheath estaba en la *Opera de tres centavos* todavía muy cerca de sus años de aprendizaje. La novela se refiere a ellos sólo en una breve recapitulación: respeta el silencio sobre «todos esos años…, que hace tan pobres de contenido las biografías de nuestros grandes hombres de negocios», y deja la duda de si al comienzo de las transformaciones, en el curso de las cuales el maderero Beckett se convirtió en el poderoso comerciante Macheath, existió el ladrón y asesino Stanford Sills, llamado «Navajas». Sólo una cosa es clara: que el hombre de negocios ha permanecido fiel a ciertos viejos amigos que no encontraron el camino hacia la legalidad. Esto tiene sus ventajas, porque esos amigos consiguen mediante robos las mercaderías que el consorcio de Macheath, libre de competencia, distribuye luego a bajos precios.

El consorcio de Macheath está formado por los negocios B, cuyos propietarios —existencias independientes— sólo están ligados a él por la obligación de recibir su mercadería y pagar un alquiler. En algunos reportajes periodísticos se ha referido él a su «decisivo descubrimiento del impulso humano hacia la independencia». Sin duda, a esas «existencias independientes» les va mal, y una de ellas termina incluso en el Támesis, porque Macheath, por razones comerciales suspende de vez en cuando el transporte de mercadería. Surge la sospecha de asesinato; se inicia una investigación policial. Pero ese asunto policial deriva insensiblemente hacia una crítica satírica. La sociedad, que busca al asesino de la mujer que se ha suicidado, no estará nunca en condiciones de reconocerlo en Macheath, quien sólo ha ejercido sus derechos de acuerdo con un contrato.

«El asesinato de la pequeña fabricante Mary Swayer» no está solo en el centro de la acción, también contiene una enseñanza moral. Los empobrecidos propietarios, los soldados que son estibados en decrépitos buques, los asaltantes, que trabajan para alguien que es pagado por el jefe de policía —esa masa gris, que

ocupa en la novela el sitio del coro en la ópera— viene a ser la víctima de los poderosos. Sobre ella se ejercen sus abusos. A ella pertenece Mary Swayer, a quien se obliga a tirarse al río y de ella procede Fewkoombey, quien, para su propio asombro, es ahorcado por haberla asesinado.

Un nuevo rostro

El soldado Fewkoombey, al que en el prólogo se le concede un sitio en una barraca de Peachum, y a quien, en el epílogo, se le revela en un sueño «la moneda de los pobres», es un nuevo rostro. O más bien apenas un rostro, puesto que es «transparente y sin rostro», como los millones que llenan los cuarteles y los sótanos. Ubicado junto al marco, es una figura de tamaño natural, que señala hacia el interior del cuadro. Señala a la criminal sociedad burguesa que está en el centro del escenario. Él tiene en esa sociedad la primera palabra, pues sin él ella no obtendría ganancias; por eso está Fewkoombey en el prólogo. Y está en el epílogo como juez, porque si no, esa sociedad tendría la última palabra. Entre ambos momentos, se halla el breve lapso de un medio año, que él recorre a tropezones, durante el cual, sin embargo, ciertos asuntos de los poderosos han evolucionado tanto y tan favorablemente, que terminan con la ejecución de Fewkoombey, la que no es interrumpida por ningún «triunfal mensajero del rey».

Poco antes de eso tiene, como se ha dicho, un sueño. Es el sueño de un proceso en el que se juzga un «delito especial». «Como nadie puede impedirle a un soñador que triunfe, nuestro amigo se convirtió en presidente del mayor tribunal de todos los tiempos, del único realmente necesario, amplio y justo… Después de una larga reflexión que por si sola le llevó meses, decidióse el juez supremo a empezar por un hombre, que, según declaración de un obispo, había inventado, en un servicio fúnebre por irnos soldados perecidos en un naufragio, un símil que durante dos mil

años fue utilizado por todos los predicadores y que en opinión del juez supremo representaba un delito especial». Esta opinión es demostrada por el juez, quien explica las consecuencias del símil y recoge el testimonio de la larga serie de testigos que deben declarar sobre *su* moneda.

—«¿Se ha multiplicado vuestra moneda? preguntó severamente el juez supremo. Ellos se atemorizaron y dijeron:

—No.

—¿Ha visto él —refiriéndose al acusado— que no se multiplicaba? —Ante esta pregunta no supieron en seguida qué contestar. Pero después de pensar un rato, se adelantó uno, un niño pequeño…

—Tiene que haberlo visto; pues nos congelábamos cuando hacía frío y pasábamos hambre antes y después de comer. Mira tú mismo, si se nos nota o no.

Se puso dos dedos en la boca y silbó y… salió… una mujer y era exactamente igual a la pequeña fabricante Mary Swayer».

Cuando, ante una evidencia tan abrumadora se le concede al acusado un defensor («Pero tiene que congeniar con usted», dice Fewkoombey) y se presenta el señor Peachum, se confirma la culpabilidad de su cliente. Debe ser acusado de complicidad. Porque él, dice el Juez supremo, le dio a su gente ese símil que es también una moneda. A continuación lo condena a muerte. Pero al patíbulo subirá el soñador que en un instante de lucidez ha comprendido hasta dónde conducen las huellas de un delito del cual él y sus iguales son las víctimas.

El partido de Macheath

En los manuales de criminología los delincuentes son definidos como elementos asociales. Esto puede ser exacto en la mayoría de los casos. Pero en algunas ocasiones la historia lo ha refutado. En la medida en que convirtieron a muchos otros en delincuentes, ellos

a su vez llegaron a ser paradigmas sociales. Tal, el caso de Macheath. Es de la nueva escuela, mientras que su suegro, de su misma calaña, aunque durante mucho tiempo enemistado con él, pertenece a la vieja escuela. Peachum no sabe aparecer en escena. Esconde su codicia detrás de una vida familiar; su impotencia, detrás del ascetismo; su actividad de explotador, detrás de la protección a los pobres. Prefiere desaparecer en su oficina. Eso no se puede decir de Macheath. Éste tiene una naturaleza de caudillo. Sus palabras son propias del hombre de Estado; sus acciones, del comerciante. Las tareas, a las que debe responder, son de las más diversas clases. Nunca fueron más difíciles para un caudillo que en nuestros días. No basta con disponer de la violencia para apropiarse de las relaciones de propiedad. No basta con incitar a los despojados a ejercerlas. Esas tareas prácticas requieren una solución. Pero así como no sólo se exige de una bailarina que sepa bailar, sino también que sea linda, así el fascismo no sólo reclama un salvador del capital, sino que debe ser además un hombre noble. Ese es el motivo por el cual en estos tiempos un tipo como Macheath es invalorable.

Él sabe representar lo que el angustiado pequeño burgués entiende por «personalidad». Regido por cientos de instancias, juguete de las alzas de precios, víctima de las crisis, este «habitué» de las estadísticas busca a alguien, el único sil que puede reconocer. Nadie quiere ser su interlocutor. Pero uno deberá serlo. Porque ésta es la dialéctica de la cosa: si ese hombre está dispuesto a hacerse cargo de la responsabilidad, los pequeño-burgueses le manifestarán su gratitud con la promesa de no pedirle cuentas jamás. Se niegan a plantear demandas, «porque eso le mostraría al señor Macheath que hemos perdido la confianza en él». Su naturaleza de caudillo es la otra cara de la resignada modestia de ellos. Macheath la manifiesta infatigablemente. No pierde oportunidad de pasar a primer plano. Y muestra una cara ante los directores de los bancos; otra, ante los propietarios de los pequeños comercios; y otra ante los miembros de su banda. Él demuestra,

«que se puede decirlo todo, siempre que se tenga la voluntad inconmovible».

Por ejemplo lo siguiente:

«En mi opinión —es la opinión de un hombre de negocios que trabaja seriamente— no tenemos los hombres adecuados a la cabeza del gobierno. Todos pertenecen a algún partido y los partidos son egoístas. Su punto de vista es unilateral. Precisamos hombres que estén sobre los partidos, como nosotros los hombres de negocios. Vendemos nuestra mercadería a pobres y a ricos. Le vendemos a cualquiera, sin considerar la persona, un quintal de papas, le hacemos una instalación eléctrica, le pintamos la casa. La conducción del Estado es una tarea moral. Es preciso lograr que los empresarios sean buenos empresarios y los empleados, buenos empleados, en una palabra: que los ricos sean buenos ricos y los pobres, buenos pobres. Estoy convencido de que llegará el día en que tengamos esa conducción del Estado. Ella contará con mi adhesión».

Pensamiento pesado

Brecht puso en letra de molde el programa de Macheath y muchas otras consideraciones de modo tal que se destacan en el texto narrativo. Ha creado así una colección de dichos y sentencias, confesiones y alegatos que merecen una mención especial. Ella sola bastaría para asegurarle a la obra su supervivencia. Lo que allí se encuentra no lo ha expresado nadie todavía, y sin embargo todos hablan así. Esos pasajes interrumpen el texto; son —y en eso se parecen a las ilustraciones— una invitación a renunciar a la ilusión. Nada más adecuado a una novela satírica. Algunos de esos pasajes ilustran memorablemente los presupuestos a los que debe Brecht su fuerza combativa. Allí se dice, por ejemplo: «Lo principal es aprender a pensar pesadamente. Pensamiento pesado, ése es el pensamiento de los grandes hombres».

Hay mucha gente para quien un dialéctico es un amante de las sutilezas. Por eso es sumamente útil que Brecht se refiera al «pensamiento pesado», que la dialéctica produce como su opuesto, al par que lo comprende en sí y lo necesita. Pensamientos pesados pertenecen justamente a la economía doméstica del pensamiento dialéctico, porque ellos no representan otra cosa que el compromiso de la teoría con la praxis. Compromiso con la praxis y no para ella: la acción puede resultar, por supuesto, tan fina como el pensamiento. Pero un pensamiento debe ser pesado para llegar a realizarse en la acción.

Las formas del pensamiento pesado cambian lentamente, porque han sido creadas por las masas. De las formas ya muertas se puede aprender algo. Un ejemplo es el refrán; el refrán es una escuela de pensamiento pesado. «¿Tiene el señor Macheath a Mary Swayer en la conciencia?» pregunta la gente. Brecht los enfrenta con la respuesta y agrega este comentario: «Donde se ahogó un potro, había agua». En otro pasaje podría acotar: «Donde se cepilla la madera, hay viruta». Es el pasaje en el que Peachum, «la primera autoridad en el terreno de la miseria», repasa los fundamentos del negocio de la mendicidad.

«Para mí está claro», se dice Peachum, «por qué la gente no examina mejor la invalidez de los mendigos, antes de darles limosna. ¡Están convencidos de que hay heridas, allí donde han golpeado! ¿No habrá gente arruinada, cuando ellos hacen negocios? ¿Cuando ellos velaban por sus familias, no debía acaso haber familias reducidas a vivir bajo los puentes? Todos están convencidos desde el principio de que dada su forma de vida por todos lados deben quedar heridos agonizantes y arrastrarse innumerables desvalidos. ¡Para qué tomarse el trabajo de investigar! ¡Por los dos peniques que uno está dispuesto a dar!».

La sociedad — delincuente

Peachum ha crecido desde la *Ópera de tres centavos*. Ante sus ojos que no se engañan están las condiciones de sus especulaciones exitosas, así como los errores de las especulaciones fracasadas. Ningún velo, ni la menor ilusión encubre para él las leyes de la especulación. Por eso este hombre anticuado, pequeño, apartado del mundo, se considera un pensador muy actual. Podría medirse tranquilamente con Spengler, quien ha mostrado hasta qué punto se han vuelto inútiles para el empresario actual las ideologías humanitarias y filantrópicas de los orígenes de la burguesía. Las conquistas de la técnica favorecen en primera línea a la clase dominante. Esto es válido tanto para las formas de pensamiento evolucionadas como para las formas modernas de movimiento. Los señores en la *Novela de tres centavos no* poseen autos, pero son todos ellos cabezas dialécticas. Peachum, por ejemplo, se dice que hay penas para castigar al asesino. «Pero al no-asesino», se dice Peachum, «también se le castiga y terriblemente… Hundirse en la miseria de los barrios bajos, tal como amenazaba con sucederle a mi familia, no es menos que ir a la cárcel. ¡Esas son cárceles para toda la vida!».

La novela policial, que en sus comienzos con Dostoïevski sirvió mucho a la psicología, se pone en el punto culminante de su desarrollo a disposición de la crítica social. Si el libro de Brecht utiliza el género policial más exhaustivamente que Dostoïevski, eso se debe entre otras cosas a que allí —como en la realidad— el delincuente encuentra su medio de vida en la sociedad y ésta —como en la realidad— obtiene su parte en el robo. A Dostoïevski le importaba la psicología; sacaba a luz la parte de delincuente que hay en el hombre. A Brecht le importa la política; saca a luz la parte de delito que hay en el negocio.

Orden jurídico burgués y delito son, según las reglas de juego de la novela policial, términos opuestos. El procedimiento de Brecht consiste en conservar la técnica altamente desarrollada de la novela policial, eliminando, sin embargo, sus reglas de juego. La relación entre el orden jurídico burgués y el 74 delito es adecuadamente

expuesta en *esta* novela policial. El delito se presenta como un caso particular de la explotación, que es sancionado por el orden jurídico. Ocasionalmente se dan intercambios espontáneos entre uno y otro. El pensativo Peachum comprueba «¡cómo los complicados negocios derivan hacia procedimientos muy simples, utilizados desde tiempos remotos!… ¡Se empezó con contratos y sellos estatales y al final fue necesario matar para robar! ¡Cuánto detesto yo el crimen!… Y si se reflexiona: ¡sólo hemos hecho negocios juntos!».

Es natural que en este caso limítrofe de la novela policial no tiene nada que hacer el detective. El papel de defensor del orden legal, que le atribuyen las reglas del juego, es representado aquí por la competencia. Lo que sucede entre Macheath y Peachum es una lucha entre dos bandos, y el «happy end», un acuerdo de caballeros, que certifica en presencia de un escribano el reparto del botín.

La sátira y Marx

Brecht despoja a las condiciones en las cuales vivimos de su disfraz de conceptos jurídicos. Así surge la condición humana, desnuda como llegó al mundo. Por desgracia, parece deshumanizada. Pero esto no debe atribuírsele al escritor satírico. La tarea de éste es desnudar a su conciudadano. Si él, por su parte, lo viste a su manera, si lo convierte como Cervantes en el perro Berganza, como Swift, en la figura caballar de los Hauynim, como Hoffmann, en un gato, en el fondo sólo le importa un momento, aquél en que el sujeto está desnudo entre bastidores.

El autor satírico se atiene a su desnudez, que refleja en un espejo ante sus ojos. Más allá no llega su oficio.

Así se contenta Brecht con un pequeño cambio de disfraz de sus contemporáneos. Esto alcanza para destacar la continuidad con aquel siglo diecinueve, que no sólo trajo el imperialismo, sino también el marxismo, que tiene tantas preguntas útiles que plantear.

«¿Qué acciones subieron y qué acciones cayeron cuando el Káiser alemán le telegrafió al presidente Krüger?» «Naturalmente eso sólo lo preguntan los comunistas». Pero Marx, el primero que se propuso sacar a la luz de la crítica las relaciones humanas hundidas en la abyección y la tiniebla de la sociedad capitalista, se convirtió en un maestro de la sátira, que no estuvo lejos de llegar en ella a la genialidad. Brecht asistió a su escuela. La sátira, que siempre fue un arte materialista, se convirtió con él en un arte dialéctico. Marx está en el trasfondo de su novela —así como Confucio y Zoroastro están detrás de los mandarines y shás que aparecen en las sátiras de la Ilustración. Marx define aquí la distancia que separa al escritor, pero sobre todo al gran autor satírico, de su objeto. Siempre fue esa distancia, lo que la posteridad asimiló cuando llamaba clásico a un escritor. Presumiblemente ella se encontrará sin esfuerzo en la *Novela de tres centavos*.

EL AUTOR COMO PRODUCTOR[6]

> Il s'agit de gagner les intéllectuels a la classe ouvrière, en leur faisant prendre conscience de l'identité de leurs demarches spirituelles et de leurs conditions de producteur.

Ustedes recuerdan cómo trata Platón a los poetas en su República. Los expulsa de ella en nombre de los intereses de la comunidad. Platón tenía un elevado concepto del poder de la poesía. Pero la consideraba perniciosa, superflue —en una comunidad perfecta, entiéndase bien. La pregunta acerca del derecho a existir del poeta no se ha planteado a menudo desde entonces con la misma intensidad; pero hoy se plantea esa pregunta. Sin duda, no suele plantearse en esa *forma*. Pero a todos ustedes les es en mayor o menor grado tan familiar como la pregunta acerca de la autonomía del poeta: su libertad para escribir lo que se le ocurra. Ustedes no se sienten inclinados a concederle esa autonomía. Ustedes creen que la situación social contemporánea le exige tomar una decisión: elegir al servicio de quién pondrá su actividad. El autor burgués de literatura recreativa no admite esa alternativa. Ustedes le señalan que él, sin reconocerlo, trabaja al servicio de ciertos intereses de clase. Un escritor progresista admite, en cambio, esa alternativa. Su decisión es consecuencia de la lucha de clases, en la que él se ubica del lado del proletariado. En este punto se acaba su autonomía. Él orienta su actividad hacia aquello que puede ser útil al proletariado en la lucha de clases. Se dice que sigue una «tendencia».

Aquí tienen ustedes la palabra clave, en torno a la cual hace tiempo se desarrolla una polémica que a ustedes les es familiar. Y puesto que les es familiar, ya saben lo estéril que ha sido. En efecto, no ha conseguido salir del aburrido «por-un-lado-por-otro-lado»: por un lado, hay que exigir de la obra del poeta la tendencia correcta; por otro lado, se puede esperar que esa obra tenga calidad. Esta fórmula será, por supuesto, insatisfactoria en tanto no se comprenda qué conexión existe, en realidad, entre ambos factores, tendencia y calidad. Sin duda, se puede decretar esa conexión. Es posible establecer lo siguiente: una obra que manifiesta la tendencia correcta, no precisa ninguna otra calidad. También se puede decretar: una obra que manifiesta la tendencia correcta, debe necesariamente manifestar todas las calidades restantes. Esta segunda formulación no carece de interés; más aún: es exacta. Yo la hago mía. Pero al hacerlo, me niego a decretarla. Esa afirmación debe ser demostrada. Y yo me propongo demostrarla aquí. Ese es, objetarán ustedes, un tema muy especial, sí, un tema remoto. ¿Pretende usted promover el estudio del fascismo con semejante demostración? En efecto, eso es lo que me propongo. Pues espero poder mostrarles que el concepto de tendencia en la forma sumaria que se da generalmente en la polémica antes mencionada, es un instrumento completamente inepto para la crítica literaria política. Quisiera mostrarles que la tendencia de un poema sólo puede ser políticamente correcta, cuando también lo es en el plano literario. Esto es, que la tendencia política correcta implica una tendencia literaria. Y agreguemos en seguida: esa tendencia literaria que implícita o explícitamente está contenida en toda tendencia política correcta —ella, y no otra cosa, determina la calidad de una obra. La tendencia política correcta de una obra incluye entonces su calidad literaria, por el hecho de incluir su «tendencia» literaria.

Esta afirmación —así lo espero— aparecerá pronto con mayor claridad. Por el momento, observo al pasar que podría haber elegido otro punto de partida para mi reflexión. Partí de la estéril polémica sobre la conexión entre tendencia y calidad de la poesía. Podría

haber partido de una polémica más antigua pero no menos estéril: ¿cuál es la relación entre la forma y el contenido, en particular en la poesía política? Este planteamiento está mal conceptuado; y con razón. Figura como un ejemplo típico del intento de encarar problemas literarios en forma no dialéctica, con conceptos estereotipados. Bien. Pero ¿cómo ve el pensamiento dialéctico la misma cuestión?

El tratamiento dialéctico de esa pregunta y con esto voy al asunto, no tiene nada que hacer con el objeto rígido, aislado: obra, novela, libro. Debe ubicarlo en las conexiones sociales vivas. Con justicia aclaran ustedes que eso se ha emprendido repetidas veces en el círculo de nuestros amigos. Sin duda. Pero al hacerlo se ha caído a menudo en lo grandioso y necesariamente, también, en la vaguedad. Las relaciones sociales están, como sabemos, condicionadas por las relaciones de productividad. Y cuando la crítica materialista se ocupaba de una obra, solía preguntar cómo se ubicaba esa obra ante las relaciones sociales de productividad de su época. Esta es una pregunta importante. Pero también muy difícil. Su respuesta no siempre está libre de malentendidos. Y yo quisiera proponerles una pregunta vecina a ésa. Una pregunta más modesta, que apunta más cerca, pero que, a mi entender, ofrece más posibilidades de respuesta. En vez de preguntar: ¿Cómo se ubica una obra ante las relaciones de productividad de una época? ¿está de acuerdo con ellas, es reaccionaria o es revolucionaria y aspira a su transformación?, en vez de esa pregunta o, en todo caso, antes de esa pregunta, quisiera proponerles otra. Por tanto, antes de preguntar: ¿cómo se ubica una obra poética *ante* las condiciones de productividad de una época? quisiera preguntar ¿cómo se ubica en ellas? Esta pregunta apunta directamente a la función que tiene la obra en medio de las condiciones de productividad literaria de una época. Ella apunta directamente, en otras palabras, a la técnica literaria de las obras.

Con el concepto de la técnica he aludido al concepto que hace accesibles los productos literarios a un análisis directamente social

y, por tanto, materialista. A la vez presenta el concepto de técnica el punto de partida dialéctico, a partir del cual es posible superar la estéril oposición entre forma y contenido. Y además contiene este concepto de técnica la referencia a la verdadera determinación de la relación entre tendencia y calidad, que nos hemos planteado como problema al comienzo. Si pudimos formular al comienzo la idea de que la tendencia política correcta de una obra implica su calidad literaria, porque implica su tendencia literaria, así afirmamos ahora con más precisión que esa tendencia literaria puede consistir en un avance o un retroceso de la técnica literaria.

Si ahora paso a considerar circunstancias literarias muy concretas, lo hago en el sentido de los estudios que a ustedes les interesan. Me refiero a la literatura rosa. Quisiera que ustedes orientaran su mirada hacia Serguei Tretjakov y hacia el tipo del escritor «operante» por él encarnado y definido. Ese escritor operante da el ejemplo más accesible de la dependencia funcional, en la que la tendencia política correcta y la técnica literaria progresista siempre y en todos los casos se encuentran. Sólo un ejemplo: me reservo otros más. Tretjakov distingue al escritor operante del informante. Su misión no es informar, sino combatir; no hacer de espectador, sino intervenir activamente. Él lo corrobora con los datos que ofrece sobre su actividad. Cuando en 1928, en la época de la colectivización total de la agricultura, se proclamó la consigna: «¡Escritores al koljós!», viajó Tretjakov a la comuna «Faro comunista» y emprendió allí, durante dos largas estadías, las siguientes 80 tareas: convocación de mítines de masas; colectas de dinero para pagar tractores; persuasión de campesinos aislados para que entraran en los koljoses; inspección de salas de lectura; creación de periódicos murales y dirección del periódico del koljós; envío de informaciones a los periódicos de Moscú; introducción de la radio y cines ambulantes, etc. No es sorprendente que el libro que Tretjakov compuso a raíz de esa estadía, deba tener una considerable influencia sobre el desarrollo futuro de las economías colectivas.

Ustedes pueden apreciar a Tretjakov y, sin embargo, ser tal vez de la opinión de que su ejemplo en este caso no es muy significativo. Ustedes podrán observar quizá que las tareas que él se impuso son propias de un periodista o un propagandista; con la poesía tiene todo eso muy poco que ver. Yo he elegido deliberadamente el ejemplo de Tretjakov para hacerles ver con qué amplitud de perspectiva hay que replantearse los conceptos de formas y géneros poéticos en base a los datos técnicos de nuestra situación actual, para llegar a aquellas formas de expresión que representan el punto de partida para las energías literarias del presente. No hubo siempre novelas en el pasado, no siempre seguirán escribiéndose; no siempre hubo tragedias; no siempre grandes epopeyas; no siempre fueron las formas del comentario, la traducción, sí, incluso de las llamadas falsificaciones, juegos marginales de la literatura y no sólo en los escritos filosóficos, sino también en los escritos poéticos de Arabia o China tuvieron esas formas un lugar. No siempre fue la retórica una forma insignificante, sino que en la Antigüedad ella grabó su sello en grandes provincias de la literatura. Digo todo esto, para hacerles familiar el pensamiento de que estamos metidos en un poderoso proceso de transformación de las formas literarias, en el que muchas oposiciones en las que estamos acostumbrados a pensar, podrían perder su fuerza. Permítanme ofrecerles un ejemplo sobre la esterilidad de tales oposiciones y sobre el proceso de su superación dialéctica. Y volveremos a ocuparnos de Tretjakov. Este ejemplo es precisamente el periódico.

«En nuestra literatura, escribe un autor izquierdista[7], oposiciones que en épocas más felices se fecundaban recíprocamente, se han convertido en antinomias insolubles. Así se separan radical y desordenadamente, ciencia y bellas letras, crítica y producción, cultura y política. Escenario de esa confusión literaria es el periódico. Su contenido es “materia” (que cualquier otra forma de organización se niega a sí misma) impuesta por la impaciencia del lector. Y esa impaciencia no es sólo la del político que espera

una información o la del especulador que espera una sugerencia, sino que más atrás se halla latente la impaciencia de los marginales que creen tener derecho a tomar la palabra con sus propios intereses. Las redacciones han aprovechado desde hace tiempo el hecho de que nada hace sentir al lector tan ligado a su diario como esa impaciencia que reclama cada día un nuevo alimento. Por eso se han abierto en los periódicos nuevas secciones dedicadas a preguntas, opiniones, protestas. Con la asimilación indiscriminada de hechos va unida la asimilación igualmente indiscriminada de lectores, que de golpe se ven convertidos en colaboradores. Pero en esto se oculta un momento dialéctico: la decadencia de la escritura en la prensa burguesa se manifiesta como una fórmula de su recuperación en la prensa soviética rusa. En la medida en que la escritura gana en amplitud lo que pierde en profundidad, comienza a desaparecer en la prensa soviética la división entre autor y público, que la prensa burguesa mantiene en forma convencional. El que lee está dispuesto en todo momento a convertirse en uno que escribe, o mejor aún, que describe o que prescribe. Como experto, aunque no lo sea en una materia, sino tan sólo en la ocupación que desempeña, obtiene acceso a la autoría literaria. El trabajo mismo obtiene la palabra. Y su expresión verbal es una parte del conocimiento que se exige para desempeñarlo. La capacitación literaria ya no se funda en la formación especializada sino en la politécnica y así se convierte en bien común. Es, en una palabra, la literarización de las condiciones de vida que supera las antinomias que parecían insolubles y es en el periódico —o sea en el escenario de la humillación sin restricciones de la palabra— donde se prepara justamente su salvación».

Espero haber demostrado con esto que la definición del autor como productor debe remontarse hasta la prensa. Pues en ésta, por lo menos en la prensa soviética, se advierte que el poderoso proceso de transformación del que yo hablaba antes no sólo va más allá de las convencionales divisiones entre los géneros, entre escritor y poeta, entre investigador y divulgador, sino que incluso se

revisa la división, entre autor y lector. Respecto a este proceso es la prensa instancia decisiva, y por eso toda consideración del autor como productor debe remontarse hasta ella.

Pero no puede quedarse aquí. Pues en Europa Occidental la prensa todavía no pone en manos del escritor un instrumento de producción adecuado. Todavía pertenece ella al capital. Y puesto que por un lado, representa el periódico, técnicamente hablando, la posición más importante del escritor, pero esa posición se halla, por otro lado, en manos del enemigo, no puede asombrar a nadie el que la razón del escritor deba luchar con las más terribles dificultades, en su dependencia social, en sus medios técnicos y en su tarea política. Uno de los acontecimientos decisivos de los últimos diez años en Alemania, es el hecho de que una parte considerable de sus cabezas productivas sufrieron un desarrollo revolucionario bajo la presión de factores económicos, pero no lograron repensar al mismo tiempo en forma realmente revolucionaria, su propio trabajo, su relación con los medios de producción, su técnica. Hablo, como ustedes ven, de la así llamada inteligencia izquierdista y me voy a limitar a la burguesía izquierdista. En Alemania los acontecimientos político-literarios más importantes de la última década surgieron de esa inteligencia izquierdista. Elijo dos entre ellos, el activismo y la nueva objetividad, para mostrar con su ejemplo, que la tendencia política, por más revolucionaria que parezca, seguirá funcionando como contrarrevolucionaria, en tanto el escritor sólo experimente su solidaridad con el proletariado en su conciencia, pero no como un productor.

La clave, en la cual se resumen las exigencias del activismo, se llama «logocracia», en alemán, señorío del espíritu. Se suele traducir esto por señorío de los espíritus escogidos. De hecho se ha impuesto el concepto de espíritu en el campo de la inteligencia izquierdista y reina en sus manifiestos políticos desde Heinrich Mann hasta Döblin. No es difícil observar que ese concepto está despojado de toda referencia a la ubicación de la inteligencia en el proceso de producción. El propio Hiller, el teórico del activismo, no

quiere definir al intelectual «como integrante de determinadas profesiones», sino como «representante de determinado tipo caracterológico». Ese tipo caracterológico se encuentra, por supuesto, entre las clases. Abarca una cantidad discrecional de existencias privadas, que no ofrecen la menor base para su organización. Cuando Hiller formula su rechazo de los jefes de partido, les concede algo, sin embargo: ellos pueden «estar más enterados de lo importante…, hablar en un lenguaje más directo al pueblo…, luchar con más valor» que él, pero de una cosa está seguro: de que «piensan menos». Probablemente. Pero de qué sirve eso, si políticamente lo decisivo no es el pensamiento privado, sino, como lo expresó una vez Brecht, el arte de pensar en las cabezas de los demás**[8]**. El activismo intenta sustituir la dialéctica materialista por la grandeza —indefinible desde un punto de vista clasista— del sano sentido común. Sus espíritus escogidos representan en el mejor de los casos a una clase. En otras palabras: el principio de esa educación colectiva es en sí reaccionario; no es de extrañar que la acción de esa colectividad nunca podía llegar a ser revolucionaria.

Pero el desdichado principio de semejante educación colectiva sigue actuando. Fue posible apreciarlo, cuando se publicó hace tres años *¡Saber y transformar!* de Döblin. Este trabajo se presentó, como es sabido, con el carácter de respuesta a un joven —Döblin lo llama señor Hocke— que se habría dirigido al famoso autor preguntándole «¿Qué hacer?». Döblin lo invita a unirse a la causa del socialismo, pero en condiciones dudosas. Socialismo es, según Döblin: «libertad, unión espontánea de personas, rechazo de toda coacción, indignación contra la injusticia y la coacción, humanidad, tolerancia, pacifismo». No sé cómo lo concilia con esto: lo cierto es que a partir de ese socialismo se enfrenta él con la teoría y la praxis del movimiento obrero radical. «De una cosa, según Döblin, no puede surgir algo que no está desde ya en ella —de la lucha de clases criminalmente agudizada puede resultar la justicia, pero no el socialismo». «Usted no puede, mi estimado señor, así formula

Döblin el consejo que con esas y otras razones le da al señor Hocke, no puede llevar a la práctica su apoyo principista a la lucha (del proletariado) enrolándose en el frente proletario. Usted debe darse por satisfecho con la conmovida y amarga adaptación de esa lucha; pero usted sabe también que si va más allá queda abandonada una posición tremendamente importante: el comunismo fundamental de la libertad individual, la solidaridad y la unión espontánea de los hombres… Esa posición, estimado señor, es la única que a usted le corresponde». Aquí se toca con las manos aquello a lo que conduce la concepción de «espíritu escogido» como un tipo definido según sus opiniones, su conciencia o sus inclinaciones, pero no por su posición en el proceso de producción. Según Döblin, deberá ubicarse junto al proletariado. Pero ¿qué ubicación es ésa? La de un protector, la de un *mecenas* ideológico. Una ubicación imposible. Y así volvemos a la tesis planteada al comienzo: la ubicación del intelectual en la lucha de clases sólo se puede determinar o mejor dicho, elegir, en base a su posición en el proceso de producción.

Para la transformación de las formas y los instrumentos de producción en el sentido de una inteligencia progresista —por tanto interesada en la liberación de los medios de producción y por tanto útil en la lucha de clases— acuñó Brecht el concepto de cambio funcional. Él fue el primero que extendió al intelectual una exigencia de vasto alcance: no abastecer el aparato de producción sin cambiarlo al mismo tiempo, en la medida de lo posible y de acuerdo con el socialismo. «La publicación de los *Ensayos*, dice el autor en la Introducción de la serie de escritos que llevan ese nombre, tiene lugar en un momento, en el que determinados trabajos ya no deben ser tanto vivencias individuales (tener carácter de obra), sino más bien orientarse a la utilización (transformación) de determinados institutos o instituciones». No se trata de cambios espirituales, como proclaman los fascistas, sino que se proponen renovaciones técnicas. A esas renovaciones volveré a referirme más adelante. Aquí deseo limitarme a señalar la decisiva diferencia que existe

entre el nuevo abastecimiento de un aparato de producción y su transformación. Y al comienzo de mis reflexiones sobre la «nueva objetividad» quisiera poner este pensamiento: abastece un aparato de producción, sin transformarlo —en la medida de lo posible— representa una conducta altamente discutible, aun cuando los materiales con los que se abastece ese aparato parezcan de naturaleza revolucionaria. Estamos, en efecto, ante el hecho de que el aparato productor y publicista de la burguesía —y de esto tuvimos abundantes ejemplos durante la última década en Alemania— puede asimilar asombrosas cantidades de temas revolucionarios, incluso puede difundirlos, sin hacer peligrar seriamente su seguridad ni la seguridad de la clase dominante. Pero esto sólo es cierto en tanto se trate de aportes rutinarios, aun cuando sea una rutina revolucionaria. Yo defino como rutinario al hombre que renuncia fundamentalmente a despojar a la clase dominante de su aparato de producción mediante transformaciones favorables al socialismo. Y más aún afirmo que una parte importante de la así llamada literatura izquierdista no cumplió otra función social que extraer siempre nuevos efectos de la situación política para entretenimiento del público. Con esto llego a la «nueva objetividad». Ella aportó el reportaje. Debemos preguntarnos ¿a quién sirvió esa técnica? Para mayor claridad pongo en primer plano su forma fotográfica. Lo que en ella es válido, puede trasladarse a la literatura. Ambas le deben su extraordinario impulso a la técnica de los medios de difusión: la radio y la prensa ilustrada. Recordemos el dadaísmo. La fuerza revolucionaria del dadaísmo consistió en poner a prueba el arte en su autenticidad. Se hicieron naturalezas muertas con billetes, carreteles, colillas de cigarrillos, ligadas a elementos pictóricos. Se colocó el todo en un marco. Y así se le mostró al público. Ved, vuestro marco destruye el tiempo; el trozo más insignificante de auténtica vida cotidiana dice más que la pintura. Así como la huella digital ensangrentada de un asesino dice más en el margen de un libro que el texto. De esos contenidos revolucionarios se rescató mucho en el fotomontaje. Ustedes sólo tienen que pensar en los

trabajos de John Heartfield, cuya técnica convirtió la tapa del libro en instrumento político. Pero ahora observen la trayectoria de la fotografía. ¿Qué ven ustedes? Se vuelve cada vez más matizada, más moderna y el resultado es que ya no se puede fotografiar un inquilinato o un basural sin una aureola artística. Ni hablar de que esa fotografía pueda decir sobre una represa o una fábrica de cables algo más que: el mundo es hermoso. *El mundo es hermoso* —es el título del conocido libro de fotos de Renger-Patsch, en el que hallamos a la fotografía de la «nueva objetividad» en todo su esplendor. Ha logrado convertir en objeto deleitable incluso a la miseria, captándola con un estilo perfeccionado a la moda. Pues si una función económica de la fotografía es ofrecer al consumo de las masas objetos que antes les estaban vedados —la primavera, personajes famosos, países extranjeros— mediante trabajos de moda, una de sus funciones políticas es enfocar el mundo tal cual es y renovarlo desde adentro —o sea: de acuerdo con la moda.

Aquí tenemos un ejemplo drástico de lo que significa abastecer un aparato de producción sin transformarlo. Transformarlo hubiera querido decir derribar una de las barreras, superar alguna de las contradicciones, que encadenan la producción de la inteligencia. En este caso la barrera entre el texto y la imagen. Lo que debemos exigir del fotógrafo es la capacidad de darle a su toma la leyenda que la arranque al consumo de moda y le confiera un valor de utilidad revolucionaria. Pero esta exigencia será más explícita aun cuando nosotros —los escritores— nos acerquemos a la fotografía. También aquí el progreso técnico es, para el autor como productor, la base de su progreso político. En otras palabras: esa producción sólo llega a ser políticamente apta cuando logra superar las competencias en el proceso de la producción espiritual que, según la concepción burguesa, constituyen el orden de dicha producción; y las barreras de la competencia deben ser rotas por las fuerzas productivas que esas barreras intentan separar. El autor como productor, al experimentar su solidaridad con el proletariado, experimenta a la vez su solidaridad inmediata con algunos otros

productores que antes no tenían mucho que decirle. Hablé del fotógrafo; quiero agregar brevemente unas palabras de Eisler sobre el músico: «También en la evolución de la música, tanto en la producción como en la reproducción, debemos aprender a reconocer un proceso de racionalización cada vez más fuerte… El disco, el film sonoro, los monederos automáticos pueden difundir en forma de conserva… las realizaciones culminantes de la música. Ese proceso de racionalización tiene como consecuencia el que la reproducción de la música se restrinja a grupos cada vez más pequeños, pero también cada vez más altamente capacitados. La crisis del concierto es la crisis de una forma de producción envejecida y superada por nuevos inventos técnicos». La tarea consistía, por tanto, en un cambio de función de la forma del concierto, que debía llenar dos condiciones: eliminar la antinomia, primero, entre ejecutante y oyente, y segundo, entre técnica y contenido. Al respecto establece Eisler la siguiente ilustrativa comprobación: «Hay que cuidarse de valorar exageradamente la música orquestal, como si fuera el único arte elevado. La música sin palabras alcanzó su mayor significación y su pleno desarrollo sólo en el capitalismo». Esto quiere decir que la tarea de transformar el concierto no es posible sin intervención de la palabra. Ella es la única que, según lo formula Eisler, puede provocar la transformación de un concierto en un mitin político. Que semejante transformación representa un estadio elevado de la técnica musical y literaria, es algo que Brecht y Eisler demostraron con la pieza didáctica *La medida*.

Observen ustedes retrospectivamente a partir de aquí el proceso de refundición de las formas literarias del cual hablábamos y verán cómo la fotografía y la música y otras formas se mezclan con esa masa de fluido ardiente con la que se forjarán las nuevas formas literarias. Ustedes verán confirmado que la literalización de todas las condiciones de vida es lo único que da el concepto exacto del alcance de ese proceso de fundición, así como el estado de la lucha

de clases determina la temperatura, con la cual —más o menos cabalmente— llega a realizarse ese proceso.

Yo hablaba del procedimiento de una cierta fotografía de moda que convierte la miseria en objeto de consumo. Si ahora me ocupo de la «nueva objetividad» como movimiento literario, debo dar un paso más allá y decir que ese movimiento hizo de «la lucha contra la miseria» un objeto de consumo. De hecho su significación política se agotaba en muchos casos con la conversión de reflejos revolucionarios (en la medida en que entraban en el mundo burgués) en objetos de diversión, de entretenimiento, que se adaptaban sin dificultad al negocio del *music-hall* en las grandes ciudades. La transformación de la lucha política, que en lugar de presionar la elección de una conducta, pasa a ser un objeto de amable contemplación, en lugar de ser un medio de producción pasa a ser un artículo de consumo, es para la literatura algo definitorio. Un crítico razonable[9] ha explicado esto refiriéndose al ejemplo de Erich Kästner con las siguientes palabras: «Con el movimiento laboral no tiene esa inteligencia izquierdista radical nada que ver. Más bien, como ejemplo de descomposición burguesa, es la contrapartida del mimetismo feudal que el imperio admiraba en la figura del teniente de reserva. Los publicistas de la izquierda radical al estilo de Kästner, Mehring o Tucholsky son el mimetismo proletario de las capas burguesas decadentes. Su función no es producir, en lo político, partidos, sino cliques; en lo literario no traen escuelas, sino modas; en lo económico no son productores, sino agentes. Agentes o rutinarios que hacen de su pobreza un gran lujo y convierten en una fiesta el vacío bostezante. No es posible arreglárselas más cómodamente en una incómoda situación».

Esa escuela, decía yo, hizo un gran lujo de su pobreza. De esa manera eludió la tarea más urgente del escritor actual: el reconocimiento de lo pobre que es y lo pobre que debe ser para poder empezar desde el comienzo. Pues de eso se trata. El Estado soviético no va a expulsar como el de Platón a los poetas; pero les va a indicar las tareas —y por eso me refería ya al comienzo a la

república platónica— que no les permitan exhibir en nuevas obras maestras la muy falsificada riqueza de la personalidad creadora. Una renovación en el sentido de esperar tales obras de tales personalidades es un privilegio del fascismo, que puede dar a luz formulaciones tan disparatadas como la que redondea la rúbrica literaria de Günther Gründel en la «Audición de la joven generación»: «No podemos terminar mejor esta visión panorámica que recordando el hecho de que el *Wilhelm Meister* o el Enrique el Verde de nuestra generación todavía no se escribieron». El autor que haya pensado en las condiciones de la producción actual, estará muy lejos de esperar o incluso desear tales obras. Su trabajo nunca será sólo trabajo sobre productos, sino siempre, al mismo tiempo, sobre los medios de producción. En otras palabras, sus productos deben poseer junto a su carácter de obra y aún antes, una función organizadora. Y en ningún caso se limitará su utilidad organizativa o la propaganda. La tendencia no puede reducirse a eso. El excelente Lichtenberg ha dicho: no se trata de qué opiniones tiene uno, sino de qué clase de hombre hacen de uno esas opiniones. Sin duda, las opiniones importan mucho, pero la mejor opinión no sirve de nada, si no convierte en nada útil a aquéllos que la sustentan. La mejor tendencia es falsa, si no representa la actitud con la que es preciso seguirla. Y el escritor sólo puede representar esa actitud si hace algo: es decir, si escribe. La tendencia es la condición necesaria, pero nunca suficiente para que se cumpla la función organizativa de las obras. Esta exige además la conducta orientadora, aleccionante, del que escribe. Y hoy más que nunca se debe exigir eso. *Un autor que no enseña nada a los escritores no le enseña nada a* nadie. Por tanto es decisivo el carácter de modelo de la producción, capaz, primero de inducir a otros productores a producir y, segundo, de poner a su disposición un aparato perfeccionado. Y ese aparato será tanto mejor, cuantos más consumidores convierta en productores, en una palabra cuanto más capaz sea de convertir a lectores y espectadores en participantes o

colaboradores. Poseemos ya un modelo semejante, al que sólo puedo referirme aquí en forma indirecta. Es el teatro de Brecht.

Una y otra vez se escriben tragedias y óperas, a cuya disposición se halla al parecer un aparato escénico de antiguo prestigio, mientras que, en realidad, no hacen más que abastecer un aparato escénico caduco. «Esa falta de claridad acerca de su situación, que reina entre los músicos, escritores y críticos, dice Brecht, tiene consecuencias terribles, que no son suficientemente tenidas en cuenta. Pues pensando que están en posesión de un aparato que, en realidad, los posee, defienden un aparato sobre el que ya no tienen ningún control, que ya no es, como ellos piensan un medio para los productores, sino que se ha convertido en un medio contra los productores». Este teatro de complicadas maquinarias, gigantescos reclutamientos de comparsas, efectos refinados, se ha convertido en un medio contra el productor, en gran parte porque trata de arrastrarlo a la desesperada lucha competitiva en la que el film y la radio lo han enredado. Este teatro —ya sea el educativo o el de mero entretenimiento, ambos se complementan— pertenece a una capa saturada que convierte en excitante todo lo que su mano toca. Su causa, está perdida. No así la de un teatro que, en vez de competir con los nuevos medios de difusión, trata de utilizarlos y aprender de ellos, en una palabra, busca un entendimiento con ellos. El teatro épico ha hecho suya la causa de ese entendimiento. Es ese teatro el más adecuado al estado actual de evolución del cine y de la radio.

En pro de ese entendimiento retrocedió Brecht a los elementos más primitivos de ese teatro. En cierto sentido se redujo a un estrado. Renunció a acciones muy dilatadas. Así logró modificar la relación funcional entre escenario y público, texto y representación, director y actores. El teatro épico, explicaba él, no sólo debe desarrollar acciones, sino también presentar situaciones. Contiene, según veremos, tales situaciones por el hecho de interrumpir la acción. Les recuerdo aquí los songs, cuya función primordial es quebrar la acción. De este modo —con el principio de la ruptura—

adopta el teatro épico, según pueden ustedes observar, un procedimiento que se ha vuelto familiar en los últimos años gracias al cine y la radio, la prensa y la fotografía. Hablo del procedimiento del montaje: la interpolación rompe el contexto en el que es montada. Pero permítanme ustedes una breve alusión al hecho de que ese procedimiento tiene aquí una justificación especial, acaso su justificación definitiva.

La ruptura de la acción, por la cual Brecht ha definido su teatro como épico, actúa permanentemente contra una ilusión en el público. En efecto esa ilusión es inútil para un teatro que se propone tratar los elementos de lo real en el sentido de un ordenamiento experimental. Al final, no al comienzo, de ese experimento están las situaciones. Situaciones que, en esta o en aquella apariencia, siempre son las nuestras. No se le acercan al espectador, sino que son distanciadas de él. No reconoce en ellas situaciones reales con suficiencia, como en el teatro del naturalismo, sino con asombro. El teatro épico no refleja situaciones, sino que las descubre. El descubrimiento de las situaciones se realiza mediante la ruptura de los desarrollos. Sólo que la ruptura no tiene aquí un carácter efectista, sino una función organizadora. Ella hace que se detenga la acción y obliga así al oyente a tomar posición frente a los hechos presentados; y al actor, frente a su papel. Con un ejemplo voy a mostrarles cómo el descubrimiento y la estructuración por Brecht de lo gestual no es más que una reconversión del método del montaje —tan importante en la radio y el film— método que deja de ser un mero recurso de moda para convertirse en un acontecimiento humano. Imagínense ustedes una escena familiar: la mujer se dispone justamente a asir una pieza de bronce para arrojársela a la hija; el padre se dispone a abrir la ventana y pedir auxilio. En ese momento, entra un desconocido. El desarrollo de los hechos sufre una interrupción; lo que aparece en su lugar es la situación con la que se encuentra la mirada del desconocido: expresiones trastornadas, ventana abierta, mobiliario devastado. Pero hay una mirada ante la cual escenas más normales de la existencia actual no

se comportan de un modo muy diferente. Es la mirada del dramaturgo épico.

Éste enfrenta el laboratorio dramático a la totalidad del arte dramático. Recurre, de nueva manera, a la gran oportunidad que ha tenido el teatro desde siempre: la exposición de lo presente. En el centro de sus ensayos está el hombre. El hombre actual, empequeñecido y por tanto fríamente ubicado en un mundo frío. Pero ya que sólo él está a nuestra disposición, tenemos interés en conocerlo. Es sometido a exámenes, es juzgado. Lo que resulta es lo siguiente: no se puede modificar el acontecer en sus puntos culminantes, mediante la virtud y la decisión, sino tan sólo mediante la razón y la práctica, en su proceso fuertemente pautado por la costumbre. Construir con elementos ínfimos las formas de conducta que en la dramaturgia aristotélica se llaman «acción», ése es el sentido del teatro épico. Sus medios son, por tanto, más modestos que los del teatro tradicional; sus objetivos también lo son. Le importa menos llenar al público de emociones, aunque sea las de la rebelión, que distanciarlo, en forma duradera, de las situaciones en que vive. Dicho sea de paso, no hay mejor punto de partida para el pensamiento que la risa. Por lo general, el sacudimiento del diafragma ayuda más al pensamiento que el del alma. El teatro épico sólo es exuberante en motivos de risa.

Tal vez les haya llamado a ustedes la atención que el curso de los pensamientos a cuyo desenlace estamos llegando, sólo le plantee al escritor una exigencia, la exigencia de *reflexionar*, meditar acerca de su posición en el proceso de producción. Debe confiar en eso: esa meditación conduce en los escritores *que importan*, esto es, en los mejores técnicos de su especialidad, tarde o temprano, a comprobaciones que fundamentan del modo más austero su solidaridad con el proletariado. Para finalizar quisiera presentar al respecto un documento actual en la forma de un breve pasaje de la revista francesa «*Commune». «Commune»* ha planteado una encuesta: «¿Para quién escribe usted?». Yo voy a citar pasajes de la respuesta de René Maublanc, así como de las observaciones

subsiguientes de Aragon. «Es indudable, dice Maublanc, que escribo exclusivamente para un público burgués. Primero, porque estoy constreñido a hacerlo —aquí se refiere Maublanc a sus obligaciones profesionales como maestro secundario—, segundo, porque soy de origen burgués, tengo una educación burguesa y procedo de un ambiente burgués por lo que me siento naturalmente inclinado a dirigirme a la clase a la que pertenezco, a la que mejor conozco y puedo entender mejor. Pero eso no quiere decir que escribo para agradarle o para apoyarla. Por un lado, estoy convencido de que la revolución proletaria es necesaria y deseable, por otro lado, pienso que será tanto más rápida, fácil, exitosa e incruenta, cuanto más débil sea la resistencia de la burguesía… El proletariado necesita hoy aliados en el campo de la burguesía, así como en el siglo dieciocho la burguesía necesitó aliados en el campo feudal. Entre esos aliados quisiera estar yo».

Al respecto observa Aragon: «Nuestro camarada toca aquí una situación que atañe a un gran número de escritores actuales. No todos tienen el valor de mirarla de frente… Aquéllos, que, como René Maublanc, ven con tanta claridad su propia situación, son escasos. Pero justamente de ésos es preciso exigir más… No basta con debilitar a la burguesía desde adentro, hay que combatirla con el proletariado. Ante René Maublanc y ante muchos de nuestros amigos escritores que todavía vacilan, está el ejemplo de los escritores soviéticos que salieron de la burguesía rusa y, sin embargo, se han convertido en pioneros de la construcción socialista».

Hasta aquí Aragon. Pero ¿cómo se convirtieron ellos en pioneros? Por cierto que no sin amargas luchas y muy difíciles definiciones. Los pensamientos que aquí he expuesto intentan extraer alguna conclusión de esas luchas. Se basan en un concepto, al que la polémica acerca de la posición de los intelectuales rusos le debe su decisiva clarificación: me refiero al concepto de «especialista». La solidaridad de los especialistas con el proletariado —en esto consiste el principio de esa clarificación—

sólo puede ser mediata. Los «activistas» y los representantes de la «nueva objetividad» podían portarse como quisieran: no podían eliminar del mundo el hecho de que incluso la proletarización del intelectual casi nunca produce un proletario. ¿Por qué? Porque la clase burguesa en la forma de educación le dio un medio de producción que en base al privilegio de la educación hace solidario al intelectual con la clase burguesa o más bien a ésta con él. Es por tanto completamente exacto lo que aclaró Aragon en otro contexto: «El intelectual revolucionario aparece primero y ante todo como traidor a su clase originaria». Esa traición consiste en el caso del escritor, en una conducta por la que deja de ser un abastecedor del aparato de producción para transformarse en un ingeniero, cuya tarea es adaptar ese aparato a los fines de la revolución proletaria. Esta es una actividad intermediaria, pero ella libera al intelectual de aquella tarea puramente destructiva a la que Maublanc con muchos camaradas creen preciso limitarlo. ¿Consigue él fomentar la socialización de los medios de producción espiritual? ¿Ve él caminos para organizar a los trabajadores del espíritu en el proceso de producción? ¿Tiene algo que proponer para el cambio funcional de la novela, el drama, el poema? Cuanto más cabalmente logre él desarrollar su actividad en esa tarea, tanto más correcta será la tendencia, y tanto más elevada también, necesariamente, la calidad técnica de su trabajo. Y, por otra parte, cuanto mejor informado esté él acerca de su puesto en el proceso de producción, tanto menos tentado estará de presentarse como «hombre de espíritu». El espíritu que se hace perceptible en nombre del fascismo, *debe* desaparecer. El espíritu que enfrenta al fascismo en nombre de su propia fuerza milagrosa, va a *desaparecer*. Pues la lucha revolucionaria no se entabla entre el capitalismo y el espíritu, sino entre el capitalismo y el proletariado.

DIÁLOGOS CON BRECHT

(Notas de Svendborg)

1934

4 *de julio*. Larga conversación en el cuarto de enfermo de Brecht en Svendborg, ayer, en torno a mi trabajo «El *autor como productor*». Brecht quería hacer valer para un solo tipo —el de los escritores de la gran burguesía, entre los que él mismo se cuenta— la teoría, allí desarrollada, de que un criterio decisivo para una función revolucionaria de la literatura dependería de los adelantos técnicos que tienden hacia un cambio de función de las formas artísticas y por tanto de los medios de producción espiritual. «El escritor de la gran burguesía», decía él, «de hecho es solidario en un punto con el proletariado: en lo que se refiere al desarrollo progresivo de sus medios de producción. Pero en cuanto es solidario en un punto, en ese punto, o sea como productor, está proletarizado y lo está totalmente. Esta proletarización total en un punto lo hace, sin embargo, solidario en toda la línea con el proletariado».

Mi crítica del escritor proletario en la línea de Becher le pareció a Brecht demasiado abstracta. Trató de mejorarla mediante un análisis del poema de Becher publicado en uno de los últimos números de una de las revistas oficiales de literatura proletaria, bajo el título: «Lo digo abiertamente…» Brecht lo comparó, por un lado, con su poema

didáctico sobre el arte teatral para Carola Neher, y por otro lado, con el *Bâteau ivre*.

«A Carola Neher le he enseñado varias cosas», dijo él. «No sólo aprendió a actuar; al hacerlo aprendió conmigo, por ejemplo, cómo hay que lavarse. Ella se lavaba, en efecto, para no estar sucia. Pero no se trataba de eso. Yo le enseñé cómo se lava uno la cara. Ella logró hacerlo con tal perfección, que hubiera querido filmarla. Pero eso no pudo ser, porque entonces yo no deseaba filmar, y para otro ella no lo hubiera hecho».

«Ese poema era un modelo. Todo aprendiz debía ponerse en lugar de su "yo". Cuando Becher dice "yo", se considera —en cuanto presidente de la Unión de escritores proletarios revolucionarios de Alemania— como un ejemplo. Sólo que nadie tiene ganas de imitarlo. Lo que se saca en limpio es que él está satisfecho consigo mismo».

Brecht dice, en esa oportunidad, que hace tiempo tenía el propósito de escribir una serie de poemas ejemplares para diversos oficios —el ingeniero, el escritor, etc. Por otro lado, compara Brecht el poema de Becher con el de Rimbaud. En este último, piensa Brecht, también Marx y Lenin —de haberlo leído—, hubieran captado la huella del gran movimiento histórico del que es una expresión. Hubieran reconocido que allí no se describe el paseo excéntrico de un hombre, sino el movimiento, el vagabundeo de un hombre que ya no soporta más los límites de su clase, la que —con la guerra de Crimea, con la aventura mejicana— comienza a extender sus intereses mercantiles también a las zonas exóticas del planeta. Incluir en la representación ejemplar de un luchador proletario el gesto del vagabundo sin vínculos, que confía su causa al azar, que vuelve la espalda a la sociedad, sería un caso de imposibilidad.

6 *de julio*. Brecht, en el curso de la conversación de ayer: «Pienso a menudo en un tribunal ante el que soy conducido. "¿Cómo es eso? ¿Esto es de veras serio para usted?" Yo tendría

que responder: “Completamente serio: no es para mí. Pienso demasiado en lo artístico, en lo que le conviene al teatro, para que pueda llegar a ser algo completamente serio”. Pero después de responder negativamente a esta importante pregunta, agregaré una afirmación aún más importante: que mi conducta es lícita». Sin duda, esta formulación se dio cuando ya estaba avanzada nuestra conversación.

Brecht no había empezado por dudar de la licitud, sino de la eficacia de su conducta. Con una frase que surgió a raíz de algunas observaciones que yo había hecho sobre Gerhart Hauptmann: «A veces me pregunto si no son ésos los únicos poetas que llegan realmente a algo: quiero decir los *poetas* sustanciales». Así llama Brecht a los poetas para quienes la cosa va completamente en serio. Y para explicar esta idea parte de la fantasía de que Confucio hubiera escrito una tragedia o Lenin una novela. Se consideraría eso, aclara, como un comportamiento ilícito e indigno de ellos.

«Supongamos que usted lee una excelente novela política y se entera después de que pertenece a Lenin, usted cambiaría su opinión sobre ambos y lo haría en un sentido desfavorable para Lenin y la novela».

Tampoco Confucio podría haber escrito una obra de Eurípides; se hubiera considerado eso indigno de él. No lo son en cambio, sus símiles. En una palabra todo esto tiende a la diferenciación entre dos tipos literarios: el del visionario, que se toma la cosa en serio, por un lado, y el del reflexivo, que no se toma la cosa completamente en serio, por otro. Aquí arrojo yo la pregunta sobre Kafka. ¿A cuál de los dos grupos pertenece? Yo sé que la pregunta no admite una respuesta precisa. Y justamente su imprecisión es para Brecht el indicio de que Kafka —a quien considera un gran escritor— es un fracasado, como Grabbe, como Büchner. Su punto de partida es la parábola, el símil que se justifica ante la razón y que, por tanto, en su aspecto textual, no es completamente serio. Pero esa parábola está sujeta a una estructuración. Ella crece y se transforma en una novela. Y el germen de ésta lo traía, mirándolo

bien, desde su origen en sí misma. Nunca fue del todo transparente. Por otra parte Brecht está convencido de que Kafka nunca hubiera encontrado su propia forma sin el gran inquisidor de Dostoïevski y aquel otro pasaje parabólico en *Los hermanos Karamazov*, en el que el cadáver del santo Stavetz comienza a apestar. En Kafka lo parabólico se halla por tanto en conflicto con la visión. Pero como visionario Kafka vio, según dice Brecht, lo por venir sin ver lo que es… Brecht acentúa, como ya antes respecto de Le Lavandou, y para mí más claramente, el aspecto profético de su obra. Kafka habría tenido un único problema y sólo ése: el de la organización del estado de hormigas: cómo los hombres, por las formas de su convivencia, se alienan a sí mismos, y ciertas formas de esa alienación, las llegó a prever, como, por ejemplo, los procedimientos de la G.P.U. Pero no encontró una solución ni despertó de su pesadilla de miedo. De la precisión de Kafka dice Brecht que es la precisión de un impreciso, de un soñador.

12 *de julio*. Ayer, después de la partida de ajedrez, dice Brecht: «Bueno, cuando venga Korsch tenemos que elaborar con él otro juego. Un juego en el que las posiciones no permanezcan siempre iguales, en el que la función de las figuras, después de estar un rato en el mismo sitio, se modifique: entonces se volverán más eficaces o más débiles. Así esto no se desarrolla, esto permanece demasiado idéntico a sí mismo».

23 *de julio*. Ayer, visita de Karin Michaelis, que acaba de regresar de su viaje a Rusia y está delirante. Brecht se acuerda de su gira con Tretjakov. Éste le muestra Moscú, está orgulloso de todo lo que le hace ver al huésped, sea lo que sea. «Eso no está mal», dice Brecht, «muestra que todo eso es pertenece. Uno no se enorgullece de las cosas ajenas». Después de un rato agrega: «Sí, al final, yo estaba un poco cansado. No podía admirarlo todo, ni quería, tampoco. Es así, en efecto: son sus soldados, *sus* camiones. Pero no son míos, por desgracia».

24 de julio. En una viga longitudinal que sostiene el techo del cuarto de trabajo de Brecht están pintadas las siguientes palabras: «La verdad es concreta». En el alféizar de una ventana hay un pequeño asno de madera que puede asentir con la cabeza. Brecht le ha colgado un cartelito que dice: «También yo debo entender».

5 *de agosto*. Hace tres semanas le di a Brecht mi trabajo sobre Kafka. Él lo había leído, pero nunca había llegado a hablar por su cuenta de ese tema y las dos veces que llevé la conversación a ese punto, me había contestado con evasivas. Finalmente yo había vuelto a tomar en silencio el manuscrito. Anoche de pronto se refirió él a ese trabajo. La transición, un tanto abrupta, fue motivada por la observación de que tampoco yo estaba completamente libre de una escritura estilo diario íntimo, a la manera de Nietzsche. Mi trabajo sobre Kafka, por ejemplo —que se ocupaba de Kafka sólo en el aspecto fenoménico— tomaría la obra como algo crecido por sí mismo, desasido de todas sus vinculaciones con su circunstancia e incluso con el autor. Siempre sería la pregunta acerca del carácter lo que saldría de mí. Pero ¿cómo entendérselas con esto? A Kafka hay que aproximarse preguntando qué hace, cómo se comporta y esto debe observarse en lo general antes que en particular. Entonces se descubre que habrá vivido en Praga en un mal ambiente de periodistas y literatos pretenciosos; en ese mundo era la literatura la realidad principal, si no la única; de esa concepción dependen las virtudes y las debilidades de Kafka; su valor artístico, pero también su multifacética inutilidad. Es un muchacho judío —se podría acuñar también el concepto de muchacho ario— una triste criatura insignificante, una burbuja en la irisada ciénaga de la cultura de Praga, nada más.

Pero después habría ciertos aspectos muy interesantes, que se podrían destacar. Habría que imaginarse una conversación del discípulo con Laotsé. Laotsé dice: «Bien, discípulo Kafka, ¿las organizaciones, formas de arrendamiento y economía en que vives

se han vuelto siniestras para ti?» —«Sí»— «¿No puedes adaptarte a ellas?» —«No»— «¿Un fajo de acciones te parece siniestro?» «—Sí—» «¿y ahora pides un guía, alguien en quien apoyarte, discípulo Kafka?»— «Eso es, por supuesto, despreciable», dice Brecht: «Yo rechazo a Kafka», y se refiere al símil de un filósofo chino sobre «las penurias de la utilidad». En el bosque hay diferentes clases de troncos. Con los más gruesos se recortan tablones de navío; con los troncos menos gruesos, pero siempre considerables, se hacen cajones y ataúdes; con los más finos se hacen varillas; pero con los deformes no se hace nada, esos evitan las penurias de la utilidad.

«Por lo que Kafka ha escrito hay que pasear la mirada como por ese bosque. Entonces se hallará una cantidad de cosas útiles. Las descripciones son buenas. Pero el resto es misterio al menudeo. Eso es vicio. Hay que dejarlo de lado. Con la profundidad no se avanza. La profundidad es una dimensión en sí, sólo profundidad, de la que nada sale a luz». Yo le aclaro finalmente a Brecht que penetrar en la profundidad es mi manera de dirigirme a las antípodas.

En mi trabajo sobre Kraus yo había salido a luz precisamente allí. Yo sabía que el estudio sobre Kafka no había resultado tan feliz; no podía negar el reproche de haber llegado a unos apuntes estilo diario íntimo. De hecho, la explicación de esa zona fronteriza, que define a Kraus y, de otro modo, a Kafka, me importa muy directamente. Por último, en el caso de Kafka, todavía no he explorado esa zona. Para mí es claro que allí hay mucho escombro y desperdicio, mucho misterio realmente al menudeo. Pero lo decisivo es otra cosa, y algo de esto lo he tocado en mi trabajo. El planteamiento de Brecht debería verificarse en la interpretación de lo particular. Propongo «La próxima aldea». De inmediato pude observar el conflicto en el que se vio Brecht a raíz de esta propuesta. Rechazó decididamente la afirmación de Eisler de que ese cuento «carecía de valor». Pero por otro lado, tampoco podía definir su valor. «Habría que estudiarlo en detalle», opinó. Entonces

se interrumpió la conversación; eran las diez y llegaban noticias de la radio de Viena.

31 *de agosto*. Anteayer, un largo y agitado debate sobre mi Kafka. Su fundamento: la acusación de que favorecía al fascismo judío. Mi trabajo multiplicaría y extendería las tinieblas en torno a esa figura, en vez de disiparlas. Frente a esto, importaría ante todo clasificar a Kafka, esto es, formular las sugerencias practicables, que se pueden extraer de sus cuentos. Cabe sospechar que hay sugerencias en esos cuentos, aunque más no sea por la calma circunspecta que define la actitud de esos relatos. Sería preciso buscar esas sugerencias en el sentido de los grandes males que soporta hoy la humanidad.

Brecht busca la huella de esos males en la obra de Kafka. Se atiene preferentemente al *Proceso*. Hay allí, ante todo, según Brecht, el temor ante el crecimiento incontenible, interminable, de las grandes ciudades. Por íntima experiencia conocería él la pesadilla con que esa representación abruma al hombre.

Las insoslayables servidumbres, dependencias intrincadas, en las que se ven metidos los hombres por las formas contemporáneas de existencia, encuentran su expresión en esas ciudades. Encuentran por otra parte su expresión en el deseo de un «Führer» —que viene a ser para el pequeño burgués aquel a quien puede hacer responsable de toda su desgracia, en un mundo en el que cada uno puede remitirse a otro y todos se excusan—. Brecht llama al *Proceso* un libro profético. «Lo que puede llegar a ser la “Cheka” se ve en la Gestapo».

—Perspectiva de Kafka: la del hombre que ha caído bajo las ruedas. Al respecto es dignificativo Odradek: Brecht explica la preocupación del padre de familia como la del que sostiene la casa. Al pequeño burgués le tiene que ir mal.

Su situación es la de Kafka. Pero mientras el tipo de pequeño burgués hoy corriente —el fascista, por tanto— resuelve enfrentar esa situación con su voluntad acerada, indoblegable, Kafka apenas

le hace resistencia, es sabio. Donde el fascista saca a relucir el heroísmo, él saca a relucir preguntas. Pregunta por las garantías para su situación. Pero ésta es tal, que las garantías deben rebasar toda medida razonable. Es una ironía kafkiana que el hombre fuera un agente de seguros, que de nada parece tan convencido como de la falibilidad de todas las garantías. Por lo demás, su ilimitado pesimismo está libre de todo sentimiento trágico del destino. Pues no sólo la espera de la desgracia tiene para él fundamentos empíricos —sin duda imperfectibles— sino que, con incorregible ingenuidad hace depender el criterio del éxito final de las empresas más insignificantes y cotidianas: la visita de un viajante de comercio o una solicitud de informes en oficinas públicas.

La conversación se concentró por momentos en «*La próxima aldea*».

Brecht declara que es una contrapartida de la historia de Aquiles y la tortuga. Uno no llega nunca a la próxima aldea, si compone el viaje con la suma de sus partes más pequeñas —sin contar los accidentes. Entonces la vida es demasiado corta para ese viaje. Pero la falla está aquí en ese «uno». Pues si el viaje se divide en partes, lo mismo le sucede al viajero. Y si desaparece la unidad de la vida, también desaparece su brevedad. Puede ser tan breve como se quiera. Eso no importa, pues el que llega a la aldea es otro que el que emprendió el viaje. —Yo, por mi parte, doy la siguiente explicación: la verdadera medida de la vida es el recuerdo. Este atraviesa retrospectivamente la vida, como un rayo. Con tanta rapidez como se vuelve atrás un par de hojas, regresa al recuerdo desde la próxima aldea al sitio donde el viajero tomó la resolución de emprender la cabalgata. Aquéllos a quienes la vida se les ha convertido en escritura, como a los ancianos, sólo pueden leer esa escritura hacia atrás. Sólo así se encuentran consigo mismos, sólo así —huyendo del presente— pueden comprender la vida.

27 *de setiembre, Dragar*. En una conversación nocturna, que tuvo lugar hace unos días, se refirió Brecht a la peculiar irresolución,

que en estos momentos interfiere con el trazado de sus planes. En la base de esa irresolución se hallan —según él mismo destaca— las ventajas que distinguen su situación personal sobre la de la mayoría de los exiliados. Si bien él no reconoce, en general, el exilio como base para empresas y planes, en su caso, la relación con el exilio es tanto más irrefutable. Sus planes son muy amplios. Se halla frente a una alternativa. Por un lado, esperan asuntos en prosa. El más modesto, que trata de Uí —una sátira de Hitler en el estilo de los historiógrafos renacentistas— y el más amplio, que es la novela sobre Tui.

Esta novela está destinada a dar una visión panorámica sobre las necesidades de los «telectual-ines» (intelectuales); se desarrollará, al parecer, en China por lo menos parcialmente. Está terminado un pequeño bosquejo de esta obra. Pero junto a esos planes en prosa, le exigen además otros proyectos que se remontan a estudios y reflexiones de hace mucho tiempo. Mientras que las reflexiones, que surgieran en torno al teatro épico, pudieron fijarse precariamente en las observaciones e introducciones de los «*Ensayos*», otros pensamientos brotados de los mismos intereses han rebasado estos límites más estrechos desde que se vincularon, por un lado, al estudio del leninismo y, por otro, con la tendencia del empirismo a las ciencias naturales. Esos pensamientos se agrupan desde hace años, a veces bajo este, a veces bajo aquel lema; de modo que alternativamente estuvieron en el centro de las inquietudes de Brecht: la lógica no aristotélica, la doctrina conductista, la nueva enciclopedia, la crítica de las representaciones. Estos diversos quehaceres convergen actualmente en la idea de un poema didáctico filosófico.

Los escrúpulos de Brecht lo llevan a preguntarse si él —considerando toda su producción anterior, en particular sus textos satíricos y sobre todo la *Novela de tres centavos*— encontraría en el público el crédito necesario para semejante exposición. En ésta se encuentran dos órdenes de pensamientos diversos. Por un lado, se manifiestan escrúpulos a medida que Brecht se interioriza más en

los problemas y métodos de la lucha de clases proletaria —ante los cuales deberá suspender la actitud satírica y, sobre todo, la irónica.

Pero no se entenderían esos escrúpulos —que son más bien de naturaleza práctica— si no se les identifica con otros más profundos. Esos escrúpulos de una capa más profunda se refieren al elemento artístico y lúdico del arte, pero sobre todo a aquellos momentos que a veces lo vuelven en parte refractario a la razón.

Estos esfuerzos heroicos de Brecht por legitimar el arte frente a la razón, lo han conducido siempre a la parábola; en la cual la maestría artística se acredita por el hecho de que los elementos del arte en última instancia se anulan en ella. Y justamente esos esfuerzos en torno a la parábola se imponen hoy en forma más radical con las reflexiones acerca del poema didáctico. En el curso de la conversación traté de mostrarle claramente a Brecht que un poema didáctico como ése deberá justificarse menos ante el público burgués que ante el proletario, el cual se basará probablemente para juzgarlo no tanto en la producción anterior de Brecht, de orientación parcialmente burguesa, como en el contenido dogmático y teórico del poema didáctico mismo.

«Si ese poema didáctico —le dije— consigue movilizar a su favor la autoridad del marxismo, el hecho de su producción anterior difícilmente podrá conmoverla».

4 *de octubre*. Ayer partió Brecht hacia Londres. Ya sea porque Brecht se siente una y otra vez inducido a eso por mí, ya sea porque en los últimos tiempos está cada vez más cerca de ello: lo que él mismo llama la actitud subversiva de su pensamiento se destaca ahora en su conversación más que antes.

Sí, pienso en un vocabulario especial qué previene de esa actitud. Utiliza sobre todo el concepto de «hojarasca» con esos fines. En Dragor leí *Crimen y castigo* de Dostoïevski. Primero le atribuyó él a esa lectura la culpa principal de mi enfermedad. En apoyo de esto me contó cómo en su juventud la eclosión de una penosa enfermedad, acaso latente en él durante mucho tiempo, se

había producido cuando una tarde un condiscípulo, encontrándose Brecht ya demasiado débil para oponerse, había tocado para él Chopin en el piano. A Chopin y a Dostoïevski les atribuye Brecht influencias peculiarmente perniciosas sobre la salud. Pero, por otra parte, en todas las formas posibles tomó posición frente a mi lectura y como él mismo leía por entonces Schweyk, no dejó de comparar el valor de ambos autores: Dostoïevski no podía igualarse con Hasek, más bien fue incluido sin consideraciones entre la «hojarasca» y no hubiera faltado mucho para que alcanzara a sus obras la definición que Brecht tiene lista últimamente para todos los trabajos que carecen de un carácter iluminista. Él los llama «mazacote».

1938

28 *de junio*. Me encontraba en un laberinto de escaleras. Ese laberinto no estaba techado en todas partes. Yo subía; otras escaleras conducían hasta lo profundo. En un descanso de la escalera me di cuenta de que había llegado a una cima. Una visión panorámica se extendía allí sobre el paisaje. Vi a otros parados en otras cumbres. Uno de ellos fue de pronto presa del vértigo y cayó. Ese vértigo se propagó; otras personas caían de otras cimas hacia el abismo. Cuando también yo fui presa de esa sensación, me desperté.

El 22 de junio llegué a lo de Brecht. Brecht se refiere a la elegancia y la displicencia en la actitud de Virgilio y Dante y las define como el trasfondo sobre el que se eleva el gran gesto de Virgilio. Los llama a ambos «promeneurs». El acentúa el rango clásico de «*El Infierno*». «Se le puede leer en el campo».

Brecht habla del odio arraigado, que heredó de su abuela contra los curas. Deja entrever que los que habían hecho suyas las enseñanzas teóricas de Marx y las manejan, siempre constituirán una camarilla de clérigos. El marxismo no se ofrece demasiado fácilmente a la «interpretación». Tiene ya cien años y ha dado

pruebas… (En este punto somos interrumpidos). «El estado debe desaparecer. ¿Quién dice esto? El estado» (Aquí sólo se puede referir a la Unión Soviética). Se para, astuto y en pose, como el estado, ante el sillón en el que estoy sentado y dice, con una mirada oblicua, a su pueblo: «Yo sé que *debe* desaparecer».

Una conversación sobre la nueva novelística de los Soviets. No la continuamos. Después nos ocupamos de la lírica y de las traducciones de la lírica soviética rusa procedentes de las más diversas lenguas, en las que «la palabra» es arrasada. Brecht piensa que los escritores allá lo pasan mal. «Ya se interpreta como acto intencional el que no aparezca el nombre de Stalin en un poema».

29 *de Junio*. Brecht habla del teatro épico; menciona el teatro infantil, en el que las fallas de interpretación, actuando como efectos de distanciamiento le dan rasgos épicos a la representación. Con los malos cómicos podría suceder algo semejante. Recuerdo una versión del Cid, en Ginebra, en la que, al mirar la corona torcida sobre la cabeza del rey, se up me ocurrió por primera vez la idea que nueve años más tarde escribiría en el libro sobre la tragedia. Brecht, por su parte, cita aquí el momento que fue la raíz de la idea del teatro épico. Estaba en un ensayo de la versión de Múnich de *Eduardo* II. La batalla que ocurre en la obra debe sostenerse durante tres cuartos de hora en *el* escenario. Brecht no sabía qué hacer con los soldados (Asja [Lacis], su asistente de dirección, tampoco). Finalmente se volvió a Valentín, que en aquel entonces era muy amigo suyo, con esta pregunta: «¿Qué es esto, qué pasa, en realidad, con los soldados? ¿Qué les pasa a ellos?» Valentín: «Están pálidos tienen miedo». Esta observación fue decisiva. Brecht agregó: «Están cansados». Los rostros de los soldados fueron cubiertos de cal espesa. Y ese día se encontró el estilo de la versión.

Poco después surgió el viejo tema del «positivismo lógico». Me mostré bastante intransigente y la conversación amenazaba con

tomar un giro desagradable. Esto se evitó, porque Brecht por primera vez reconoció la superficialidad de sus formulaciones. Y esto con la hermosa fórmula: «A la necesidad profunda corresponde un ataque superficial». Más tarde cuando volvíamos a su casa —pues el diálogo tuvo lugar en mi habitación—: «Es bueno ser empujado a una posición extrema por una época reaccionaria. Después se llega a una posición intermedia». Así le ha sucedido a él; se ha vuelto suave.

Esa noche: yo quisiera mandarle con alguien un pequeño regalo a Asja: guantes. Brecht piensa que será difícil. Podría suceder que se pensara que Jahn[10] le pagó sus servicios de espionaje con un par de guantes. «Lo peor es que siempre son afectadas tendencias[11] globales. Pero sus disposiciones siguen siendo, al parecer, justas».

1.º *de julio*. Respuestas muy escépticas cada vez que menciono la situación rusa. Cuando hace poco pregunté si Ottwald todavía está preso respondió esto: «Si ése todavía puede estar preso, está preso». Ayer opinaba Steffin que Tretjakov ya debe estar muerto.

4 *de julio*. Anoche, Brecht (en una charla sobre Baudelaire): yo no estoy contra lo asocial; estoy contra lo no-social.

21 *de julio*. Las publicaciones de Lukács, Kurella y otros por el estilo le dan mucho que hacer a Brecht. Pero él piensa que se las debe enfrentar en el plano teórico. Yo llevo la cuestión al terreno político. Tampoco aquí retrocede él con sus formulaciones. «La economía socialista no necesita de la guerra, por eso no puede soportarla. El “amor a la paz” del “pueblo ruso”, viene a expresar eso y nada más que eso. No puede haber una economía socialista en un país. Por la carrera armamentista el proletariado ruso ha sido severa y necesariamente empujado hacia atrás; y en parte debió retroceder por eso a etapas de la evolución histórica ya superadas hace tiempo. La monárquica, entre otras. En Rusia impera el régimen personal. Esto, naturalmente, sólo lo pueden negar los

cabezahuecas». Fue una breve charla, que se interrumpió muy pronto. Brecht se refirió además, en conexión con esto, al hecho de que Marx y Engels, al disolverse la Primera Internacional, habían sido arrancados de la relación activa con el movimiento de trabajadores y desde entonces habían expresado a algunos dirigentes, consejos privados, no destinados a la publicación. Tampoco habría sido casual —aunque sí lamentable— el que Engels se hubiera dedicado al final a las ciencias naturales.

Bela Kun sería su gran admirador en Rusia, Brecht y Heine serían los iónicos líricos alemanes a los que éste se dedicaba (sic). (Alguna vez aludió Brecht a cierto hombre del Comité Central que lo apoyaría),

25 *de julio*. Ayer de mañana vino Brecht a verme y me trajo su poema sobre Stalin, que se titula «El campesino, a su buey». En el primer momento no capté el sentido de la cosa; y cuando en una segunda instancia me pasó la idea de Stalin por la cabeza no me atreví a retenerla. Ese efecto correspondía aproximadamente a la intención de Brecht. Éste la explicó en la conversación que sostuvimos después. Él subrayó precisamente, entre otras cosas, los momentos positivos del poema. De hecho era un homenaje a Stalin quien, en su opinión, tendría enormes méritos. Pero Stalin aún no está muerto. Por otra parte a él, a Brecht, no le incumbe otra forma de homenaje más entusiasta; él está en el exilio y espera al ejército rojo. Ha seguido la evolución rusa; y también los escritos de Trotski. Estos demuestran que existe una sospecha; una justificada sospecha que exige una consideración escéptica de las cosas en Rusia. Semejante escepticismo estará en la línea de los clásicos. Si algún día llegara a demostrarse verdadero, habría que combatir el régimen y hacerlo *públicamente*. Pero «por desgracia, o gracias a Dios, como prefiera; esa sospecha todavía no es hoy una certeza. Extraer de esa sospecha una política como la trotskista no es conducta responsable. Que, por otro lado, en la misma Rusia, actúan ciertas “diques” delictivas, es algo indudable. Ello se puede

observar de tiempo en tiempo en los actos monstruosos que ellas cometen». Finalmente señala Brecht que nosotros nos sentimos especialmente afectados por los retrocesos en el interior. «Hemos pagado por nuestras posiciones, estamos cubiertos de cicatrices. Es natural que también seamos especialmente sensibles».

Al atardecer me encontró Brecht en el jardín leyendo *El Capital*: «Me parece muy bien que estudie usted a Marx, ahora que se le frecuenta cada vez menos, sobre todo, entre nuestra gente». Contesté que me dedicaba a los libros muy comentados preferentemente cuando ya no estaban de moda. Nos pusimos a hablar de la política literaria rusa. «Con esa gente», dije yo refiriéndome a Lukács, Gabor, Kurella, «no se puede hacer un estado».

Brecht: «O *sólo* un estado, pero no una comunidad. Ellos son enemigos de la producción. La producción les resulta sospechosa. No se puede confiar en ella. Es imprevisible. Nunca se sabe lo que resulta de ella, y ellos mismos no quieren producir. Quieren manejar el aparato y ejercer el contralor sobre los demás. Cada una de sus críticas contiene una amenaza». Llegamos no sé por qué camino, a las novelas de Goethe; Brecht sólo conoce *Las afinidades electivas*. Ha admirado la elegancia juvenil de esa obra. Cuando le digo que Goethe la escribió con sesenta años, se asombra mucho. Piensa que ese libro no tiene nada de burgués. Eso sería un mérito extraordinario. Él podría cantarle su admiración, puesto que el drama alemán hasta en sus obras más importantes lleva las huellas de la mezquindad burguesa, y observé que la acogida que había recibido esa novela estaba de acuerdo con eso, pues había sido muy pobre.

Brecht: «Me alegro. Los alemanes son un pueblo de mierda. No es cierto que no se pueda sacar conclusiones de Hitler para juzgar a los alemanes. También en mí es malo todo lo que es alemán. Lo insoportable en los alemanes es su mezquina independencia. Algo semejante a las ciudades libres del Imperio —por ej. esa ciudad de mierda que es Augsburgo— no se dio en ninguna parte, Lyon nunca

fue una ciudad libre; las ciudades libres del Renacimiento eran ciudades-estados. Lukács es un elector alemán. A ése ya no le queda ni un resto de agallas».

En Las *más hermosas leyendas del ladrón Woynok*, de la Seghers, elogió Brecht su liberación del encargo. «La Seghers no puede producir por encargo, así como yo sin un encargo no sabría cómo empezar a escribir». Elogió también el que un testarudo, un individuo, aparezca en esas historias como figura principal.

26 *de julio*. Brecht anoche: «Ya no es posible ponerlo en duda: la lucha contra la ideología se ha convertido en una nueva ideología».

29 *de julio*. Brecht me lee varias réplicas polémicas de Lukács, estudios para un trabajo que debe publicar en la revista «*Wort*». Son ataques camuflados, pero vehementes. Brecht me pide consejo respecto a su publicación. Como me cuenta al mismo tiempo que Lukács tendría «allá» una posición muy importante, le digo que no puedo aconsejarle. «Aquí se trata de cuestiones de poder. Sobre eso tendría que pronunciarse alguien de allá. Usted tiene allí amigos». Brecht: «En realidad, no tengo amigos allí, y los propios moscovitas tampoco los tienen —como los muertos».

3 *de agosto*. El 29 de julio al atardecer, en el jardín, discutimos si habría que incluir una parte del ciclo *Canciones infantiles* en el nuevo tomo de poesías. Yo no estaba de acuerdo, porque encontraba que el contraste entre los poemas políticos y los privados expresaba con peculiar intensidad la experiencia del exilio; ese contraste no debía debilitarse por la inclusión de una serie diferente. Dejé entrever que en esa propuesta volvía a ponerse en juego el carácter destructivo de Brecht, que, apenas logrado algo, ya lo pondría en tela de juicio. Brecht: «Yo sé que de mí se dirá: fue un maniático. Cuando se trasmita el recuerdo de nuestro tiempo, con él se trasmitirá la comprensión para mi manía. La época dará el marco para lo maníaco. Pero lo que yo, en realidad, desearía es que algún día se diga: era un maniático término medio». El reconocimiento de

la medianía no debería quedarse corto tampoco en el tema de poemas; que la vida, a pesar de Hitler, sigue adelante, que siempre habrá niños. Brecht piensa en la época sin historia de la que su poema a los artistas da una imagen y sobre la cual irnos días más tarde me dijo que su advenimiento le parecía más probable que la victoria del fascismo. Pero después surgió otro motivo para la inclusión de las *Canciones infantiles* en los *Poemas del exilio* y Brecht, de pie en el pasto, lo expuso con un énfasis que raras veces tiene: «En la lucha contra ésos, no hay que prescindir de nada. No se proponen nada pequeño. Hacen planes para treinta mil años. Algo monstruoso. Crímenes monstruosos. No se detienen ante nada. Lo derriban todo. Cada célula se estremece bajo sus golpes. Por eso no debemos olvidarnos de ninguna. Ellos deforman al niño en el vientre materno. No debemos en ningún caso olvidarnos de los niños». Mientras él hablaba así, sentía yo actuar en mí una fuerza no menos poderosa que la del fascismo; una fuerza que brota de profundidades históricas no menos profundas que el fascismo. Fue una sensación muy curiosa en mí.

De acuerdo con ella estuvo un giro que después tomó el pensamiento de Brecht: «Ellos planean devastaciones de dimensiones glaciales. Por eso no puede unirse con la Iglesia, que también es un camino por los siglos. A mí me han proletarizado. No sólo me sacaron mi casa, mi vivero y mi auto, me robaron mi escenario y mi público. Desde mi posición no puedo reconocer que Shakespeare haya sido un talento superior. Pero para el futuro, tampoco él hubiera podido escribir. Él tenía además, sus modelos ante sus ojos. La gente que él representó andaba a su alrededor. A duras penas sacó Shakespeare de su conducta algunos rasgos; y dejó pasar muchos otros igualmente importantes».

Principios de agosto. «En Rusia rige una dictadura *sobre* el proletariado Hay que evitar renegar de ella, mientras esa dictadura cumpla todavía un trabajo práctico para el proletariado. Es decir, mientras contribuya a la nivelación entre el proletariado y los

campesinos por medio de una predominante valoración de los intereses del proletario». Unos días después habló Brecht de una «monarquía de los trabajadores», y yo comparé ese organismo con los grotescos juegos de la naturaleza, que en la forma de un pez cornudo u otros monstruos, surgen en las profundidades marinas.

25 de *agosto*. Una máxima brechtiana: No atarse al buen tiempo pasado sino al mal tiempo presente.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

La recopilación de los textos de Benjamin incluidos en la presente edición fue realizada originalmente por Rolf Tiedemann para la editorial Suhrkamp. Sólo hemos excluido la primera versión del artículo titulado «¿Qué es el teatro épico?», versión que Benjamin no publicó y que viene a ser un borrador del texto definitivo que preferimos publicar.

Respecto al origen de los textos de Benjamin aquí incluidos, aclara el recopilador que se utilizaron primeras ediciones de los trabajos publicados en vida de Benjamín, que a su vez fueron confrontadas con los manuscritos —siempre que éstos se conservaban. Los trabajos publicados por primera vez en este tomo, así como los tomados de las obras póstumas de Benjamín, siguen el texto de los manuscritos.

¿Qué es el teatro épico?: «Mass und Wert» 2 (1939), p. 381-837.

Estudios sobre la teoría del teatro épico: Manuscrito inédito.

Del *comentario brechtiano: «Frankfurter Zeitung»*.

Un drama familiar en el teatro épico: «Die literarische Welt», S. 11, 1932.

El país, en el que no se puede hablar del proletariado: «Die neue Weltbuhne» 30, VI, 1938.

Comentarios sobre poemas de Brecht: «Sobre los estudios» y «Sobre el libro de Lectura para Habitantes de la Ciudad»: manuscritos inéditos; «Sobre la leyenda del origen de Taoteking»: «*Schweizer Zeituna am Sonntag*», 23, IV, 1939: todos los comentarios restantes, según los *Manuscritos* (Primera edición:

Schften Frankfurt a. M. 1955, Tomo 2, pp. 351-372). El orden de los comentarios no fue establecido por Benjamin. También los textos de los poemas incluidos en esta edición deben tomarse como agregados del recopilador: Benjamin sólo adjuntó a su texto escrito a máquina algunas pocas copias de poemas en hojas sueltas. La selección de poemas de la «Cartilla de guerra alemana», a la que el comentario no se refiere directamente, está tomada de una de esas hojas sueltas.

La Novela de tres centavos: Del manuscrito. (Primera edición: Bertolt Brecht's. *Dreigroschenbuch*, Frankfurt a. M. 1960, p. 187-193)

El autor como *productor*: Manuscrito inédito.

Diálogos con Brecht: Manuscrito inédito.

Benjamin cita los textos de Brecht según copias que Brecht le había dejado; esas citas no fueron corregidas —salvo errores evidentes.

El recopilador señala también que las anotaciones del *Diario Íntimo* sobre conversaciones con Brecht no estaban, por supuesto, destinadas a publicarse. La categoría del interlocutor y el peso objetivo de esas anotaciones justificaban, según el editor, su publicación, diez años después de la muerte de Brecht y veinticinco después de la de Benjamin.

M. R.



WALTER BENJAMIN (Berlín, 15 de julio de 1892 – Portbou, 27 de septiembre de 1940) fue un filósofo, crítico literario, crítico social, traductor, locutor de radio y ensayista alemán. Su pensamiento recoge elementos del Idealismo alemán o el Romanticismo, del materialismo histórico y del misticismo judío que le permitirán hacer contribuciones perdurables e influyentes en la teoría estética y el Marxismo occidental. Su pensamiento se asocia con la Escuela de Frankfurt.

Con la llegada del nazismo a Alemania y la posterior persecución de judíos y marxistas, abandonó Berlín para siempre y se trasladó a Ibiza, Niza, y finalmente a París.

Walter Benjamin murió el 26 o 27 de septiembre de 1940 en Portbou, (España), tras ingerir una dosis letal de morfina en un hotel de la localidad fronteriza pirenaica, después de que el grupo de

refugiados judíos que integraba fuera interceptado por la policía española cuando intentaba salir de Francia.

Notas

[1] (Al margen de este párrafo se encuentran en letras de molde las siguientes anotaciones manuscritas): El gesto demuestra la significación y aplicación social de la dialéctica. Pone a prueba las relaciones en el hombre. Las dificultades que se le presentan al director de escena durante la preparación de una obra —cuando surgen de la búsqueda del «efecto»— no se pueden separar de la observación concreta del cuerpo social. **<<**

[2] Con motivo del estreno de *La madre* de Brecht. **<<**

[3] Con motivo del estreno de *Ocho piezas en un acto* de Brecht. **<<**

[4] Juego de palabras Intraducibles: *billing*, barato; billigen, aceptar. **<<**

[5] Den Pflaumenbaum glaubt man Ihm kaum
Weil er nie eine Pflaume hat
Doch er ist ein Pflaumenbaum
Man kennt es an dem Blatt. **<<**

[6] Discurso pronunciado en el Instituto pasa al estudio del fascismo, en París, el 27-4-1934. **<<**

[7] W. Benjamin. Cf. Obras, Frankfurt a. M. 1955, Tomo I, P. 384. **<<**

[8] (En lugar de la siguiente oración había originalmente en el manuscrito otra, luego tachada): O para hablar con Trotski, «Cuando los pacifistas ilustrados intentan abolir la guerra mediante argumentos racionalistas, resultan simplemente ridículos. Pero cuando las masas armadas comienzan a utilizar argumentos de la razón contra la guerra, eso significa el fin de la guerra». **<<**

[9] (Cf. Walter Benjamin, *Melancolía izquierdista*. Sobre el nuevo libro de Erleb Kästner, en: Die Gesellsehalt 8 (1931), Tomo I, P. 182; la cita modifica el texto original). **<<**

[10] No se puede descifrar bien el nombre del supuesto portador; ¿tal vez Hans Henny Jahn? **<<**

[11] Escritura confusa. **<<**